ЛІТЕРАТУРА NON FICTION:

ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІР

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2018

УДК 82 – 94.09
Л 64

Рецензенти:

Бровко О. О. – доктор філологічних наук, професор, завідуюча кафедрою української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Ковпік С. І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

Назарець В. М. – доктор філологічних наук, доцент, завідуючий кафедрою української мови та літератури ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені Степана Дем'янчука».

Л 64 **Література non fiction: теоретичний вимір:** монографія / упорядник Т. Ю. Черкашина; наук. ред. О. А. Галич. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 272 с.

ISBN 978-617-7349-79-1

У монографії подаються основні теоретичні розробки з проблем документальної літератури наукової школи професора Олександра Андрійовича Галича. Висвітлено теоретичні засади історичної альтернативістики, художньо-біографічної та мемуарної літератури. Звернено увагу на тенденції розвитку новітньої документалістики.

Пропонується літературознавцям, викладачам, усім, хто цікавиться проблемами теорії документальної літератури.

УДК 82 – 94.09

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 5 від 27 квітня 2018 року)

ISBN 978-617-7349-79-1

© Колектив авторів, 2018
© ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018

Видання на пошану професора
Олександра Андрійовича Галича
з нагоди його сімдесятиліття

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА
Олександр Галич
Майбутнє – за документальною літературою 6

ВСТУП 11
Тетяна Черкашина

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРА NON FICTION

Артем Галич
Документальна література як об'єкт літературознавчих досліджень. . . 16

Тетяна Черкашина
Генеза, специфіка, система літератури non fiction 29

РОЗДІЛ 2. РІЗНОВИДИ ЛІТЕРАТУРИ NON FICTION: ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ЖАНРИ, СВІТОВА ТА УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЯ

Ольга Поліщук
Історична альтернативістика 62

Анастасія Шевердіна
Художня біографія 76

Дар'я Карачова
Вікторіанська біографія як різновид художньо-документального письма 100

Тетяна Черкашина
Мемуарно-автобіографічна проза 116

Олена Даниліна
Автобіографія як жанр/метажанр документальної літератури. 131

Олександр Галич
Щоденник 143

Олена Медоренко
Автокоментар 154

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА АЛЬТІСТОРИЧНИХ ТА НЕФІКЦІЙНИХ ТВОРІВ

Ольга Поліщук
Специфіка сюжетотворення альтернативно-історичних творів 172

Артем Галич
Семіотика і семантика портрета в документальній літературі. 192

Тетяна Черкашина
Наративні особливості художньо-біографічної літератури 205

Дар'я Карачова
Особливості відтворення хронотопу у творах вікторіанської біографії 219

Наталія Мажара
Синкретизм жанрів і форм мемуарного письма. 230

Олександр Галич
Специфіка відтворення хронотопу в щоденниках 239

ПІСЛЯМОВА
Олександр Галич
Документальна література в умовах глобалізації 250

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 260

ПЕРЕДМОВА

МАЙБУТНЄ – ЗА ДОКУМЕНТАЛЬНОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ

Олександр Галич

Стрімко набирає злет XXI сторіччя, разом з ним також стрімко змінюється духовний ландшафт суспільства. Художня література, яка домінувала у світі у XIX віці, поступово здає завойовані попередніми століттями позиції, поступаючись новітнім технологіям, спершу радіо, кіно та телебаченню, а сьогодні й Інтернету. Та й у самій літературі відбуваються незворотні кардинальні зміни: література fiction втрачає своє силове поле впливу на читача, на зміну їй все частіше приходить література non fiction. Хтось скаже, що вона була в історії й раніше. Так, була: на ранніх етапах людської цивілізації література зароджувалася як non fiction. Писали про те, що особисто бачили, що насправді відбувалося, свідком чого були самі автори. Згодом елементи художності почали витісняти фактографічність опису, піком чому стала класика XIX століття (О. де Бальзак, Ч. Діккенс, В. Теккерей, Л. Толстой, Ф. Достоєвський, І. Франко тощо). Останнє століття позначене процесами поступового зростання частки документальної літератури у творчому процесі американської, західноєвропейських, російської літератур. Не оминули вони й українську літературу. Десь із середини XIX ст. з'являється все більше творів non fiction в українській літературі (хоча вони траплялися ще й раніше, скажімо козацькі літописи чи спогади В. Григоровича-Барського), урізноманітнюється їхня жанрова система (лист, нотатка, записник письменника, щоденник, некролог, літературний портрет, автокоментар, есе, мемуарний роман, мемуарна повість, мемуарне оповідання, мемуарна

новела, мемуарний нарис, автобіографічна повість, автобіографічний роман, біографічний роман, біографічна повість, біографічне оповідання тощо). З'являються численні модифікації відомих жанрових форм. Усе це є свідченням прогресу в еволюційному поступі документалістики.

Є й негативні моменти, що стосуються не лише документалістики, а й у цілому художньої літератури. Люди стали мало читати, зокрема школярі. Вчителі скаржаться, що значна частина учнів зовсім не читає художні твори, навіть ті, вивчення яких передбачено шкільною програмою. Багаторічний досвід власної роботи на філологічних спеціальностях також свідчить, що серед майбутніх вчителів-словесників є чимало таких, що мають досить поверхове уявлення про літературу. До того ж соціологічні опитування, проведені в Україні останнім часом, свідчать, що десь половина населення (а це не тільки діти, а й дорослі) за рік не тримала в руках жодної книжки.

Глобалізація, яка в останні десятиліття суттєво впливає на суспільний розвиток, також поруч з низкою позитивних моментів (відкриття кордонів, вільний перебіг капіталу, швидкий доступ до літератур інших народів через переклади), негативно відбивається в літературі. З'являється герой, що наділений не тільки позитивними якостями (часто збоченець, убивця, авантюрист). Епатажність, еротика, сленг, обсценна лексика, симулякризація стають неодмінними домінантами не лише художньої, а й документальної літератури. І все це мусить бути предметом наукових досліджень.

Серйозні наукові студії над документальною літературою в Україні розпочалися наприкінці 70-х – на початку 80-х років минулого століття. До того теж траплялися окремі дослідження, але вони здебільшого були локальними, спорадичними, присвяченими аналізу одного твору. І сам об'єкт вивчення – мемуари, біографія, автобіографія – перебував на маргінесах наукових студій.

Доля дарувала мені можливість стати у витоків систематичних досліджень літератури non fiction. У 1975 році я закінчив Донецький державний університет і того ж року вступив до аспірантури за спеціальністю 10.01.08 – теорія літератури. Якоїсь конкретної теми своєму науковому керівнику я запропонувати не зміг, бо дипломну роботу писав у іншого керівника. Вона була присвячена лірициі другої половини XIX ст. (І. Франко, Я. Щоголев, І. Манжура, М. Старицький та ін.). Ще раніше працював над курсовою роботою про лірику українських поетів-романтиків (М. Костомаров, Л. Боровиковський, А. Метлинський, О. Корсун, В. Забіла та ін.). Виходячи із цього, мій науковий керівник професор

І. І. Стебун вирішив, що я маю займатися лірикою й запропонував написати дисертацію про еволюцію поетичної свідомості в українській ліриці другої половини XX ст. (саме тоді з'явилася відома монографія К. Фролової, дотична до цієї проблеми). Пропрацювавши десь близько двох місяців в університетській та обласній науковій бібліотеці, я приніс своєму науковому керівникові два товстих загальних зошити з бібліографією літератури із зазначеної проблеми. Частина джерел була з короткою анотацією. І. І. Стебун похвалив мене за зібраний матеріал. Однак незадовго до цього мене зустріла колишній куратор, викладач латинської мови та зарубіжної літератури доцент Г. І. Бабенко. Вона поцікавилася темою моєї майбутньої дисертації. Коли я розповів їй, що буду займатися лірикою, вона одразу запропонувала звузити тему до лірики Ігоря Муратова, з яким вона познайомилася наприкінці 40-х років у Чернівцях, де працювала викладачем у місцевому університеті, а письменник приїхав туди збирати матеріал до нового твору, який невдовзі побачив світ під назвою «Буковинська повість». Дружина І. Муратова, Наталія Андріївна Білецька, була однокурсницею Г. І. Бабенко. Галина Іванівна сказала, що в неї збереглися чернетки твору, який писав І. Муратов, і вона їх може мені дати для роботи.

Усе це я розповів науковому керівникові, і він погодився з тим, що Ігор Муратов заслуговує на дисертацію про нього. Вивчення творчості цього письменника, доступ до родинного архіву, який на прохання Г. І. Бабенко надала мені дружина письменника, змінив вектор дослідження, в основу лягла не лірика, а експериментальний художньо-біографічний роман І. Муратова «Сповідь на вершині». Цей твір, а також біографічні романи та повісті відомих письменників тодішнього Радянського Союзу, написані переважно в 70-і – на початку 80-х рр. XX ст. (П. Загребельний, В. Дрозд, Б. Окуджава, Ю. Давидов, Н. Ейдельман та ін.), стали об'єктом захищеної 1984 року в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР кандидатської дисертації «Сучасна художня документально-біографічна проза: проблеми розвитку жанрів». Осмислений мною матеріал, уважне стеження за літературним процесом кінця XX ст. зміцнили мою впевненість у необхідності й далі займатися вивченням саме документальної літератури. Щоправда, такі погляди в останні десятиліття минулого століття поділяли далеко не всі. Багато науковців вважали, що документальна література є маргінальною, не вартою уваги. Мемуари, біографію відносили до якихось непевних, не до кінця проявлених проміжних жанрових форм. Коли наприкінці 80-х років мене прийняли до докторантури в колишній Київський державний

педагогічний інститут імені О. М. Горького (зараз Національний університет імені Михайла Драгоманова), і я радився щодо формулювання теми дисертації, то більшість тодішніх іменитих учених, зокрема з Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР, з якими я спілкувався стосовно цього, вважали, що писати докторську дисертацію про мемуари не варто, бо в Україні їх мало, і цього матеріалу не вистачить для переконливих наукових висновків. Однак знайомство з різножанровими спогадами, які були опубліковані на той час в Україні, а також поза її межами, переконали в правоті мого підходу. Цю переконаність посилили твори емігрантів, що стали потрапляти в роки так званої горбачовської «перебудови» (дещо давав мені прочитати М. Г. Жулинський, за що я йому вдячний) в Україну, а ще більше архівні матеріали, зокрема зі спецфондів, до яких я отримав доступ. Мемуарна література заслуговувала на ретельне вивчення. Коли я через рік після вступу до докторантури показав моєму науковому консультанту, завідувачу кафедри української літератури КДПІ імені О. М. Горького професору П. П. Хропку, чернетку першого розділу дисертації, то він сказав, що тепер твердо переконаний: робота буде, і я стою на правильному шляху. Так народилася докторська дисертація, що була захищена 27 грудня 1991 року в Київському державному університеті імені Тараса Шевченка, за три дні до завершення докторантури, а її автор став першим доктором філологічних наук в історії незалежної України. Тема дисертації звучала так: «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика».

Якщо говорити про наукову школу документалістики, то, мабуть, саме із цієї докторської дисертації й треба вести її відлік. У моєму розумінні наукова школа – це невелика однорідна група вчених (згодом вона стає більшою) зі спільним баченням якоїсь важливої наукової проблеми й близькою тематикою досліджень. Ця група поступово поглиблює й розширює проблематику студій. Для існування школи потрібен авторитетний учений, здатний генерувати нові ідеї, які повинні втілювати в життя його учні, щоб потім самим ставати генераторами ідей, продовжуючи в часі й просторі існування школи.

На сьогодні мною написано 12 монографій, більше двох десятків підручників і навчальних посібників, у тому числі – 6 з грифом Міністерства освіти і науки України. Науковий доробок складає понад 500 праць, що друкувалися не лише в Україні, а й у Німеччині, Польщі, Білорусії, Росії, Молдові. Вони побачили світ українською, російською, німецькою, англійською мовами. 17 років я очолював Східний філіал

Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, створений у Луганську 2000 року. Підготував 8 докторів і 37 кандидатів наук з трьох спеціальностей. Керував аспірантами з двох спеціальностей: 10.01.01 – українська література та 10.01.06 – теорія літератури; консультував докторантів зі спеціальності 10.01.01 – українська література. Була відкрита докторантура зі спеціальності 10.01.06 – теорія літератури, аспірантура зі спеціальності 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Проте через воєнні події на Сході України багато наукових проектів, у яких довелося брати участь, були згорнуті або закриті.

Конкретно проблемами документальної літератури займалися не всі мої учні, але вже й той факт, що під моїм керівництвом захищено 2 докторські (В. Ю. Пустовіт, Т. Ю. Черкашина) та 21 кандидатська дисертації, у яких розглянуто різні аспекти розвитку документальної літератури, свідчить про продуктивність наукової школи. Пригадуються перші дисертації з документалістики, захищені понад 20 років тому. Їхніми авторами були І. М. Василенко, І. Є. Данильченко, О. О. Дацюк. Сьогодні мої учні працюють в евакуйованих з Луганська університетах у Старобільську та Сіверськодонецьку, у Києві, Харкові, Кривому Розі, Рівному, Полтаві, Слов'янську, Мелітополі, а також у Німеччині, Нідерландах та Чехії.

Ідея цієї колективної монографії зародилася ще в Луганську, восени 2013 року. Тоді ж розпочалася попередня робота по її створенню. Проте через війну й захоплення Луганська її реалізувати не вдалося, а рукопис було безповоротно втрачено. Однак завдяки ініціативі моєї колишньої аспірантки й докторантки Тетяни Юріївни Черкашиної, яка добровільно взяла на себе функції упорядника й координатора роботи над книгою, вдалося наново відновити втрачене, залучити нові тексти, й нових авторів. У результаті з'явилася монографія, що репрезентує досягнення наукової школи документалістики.

Автор передмови щиро вдячний Тетяні Юріївні Черкашиній, яка виконала основну роботу з підготовки цього видання. Велике спасибі також А. О. Галичу, О. В. Данилініій, Д. В. Карачовій, Н. С. Мажарі, О. М. Медоренко, О. Л. Поліщук, А. П. Шевердініій, чиї праці опубліковані в монографії.

«Література non fiction: теоретичний вимір» – перше видання такого типу в Україні. Воно окреслює перспективи майбутніх пошуків у різних галузях документалістики. Буду вдячний всім тим, хто висловить зацікавлене слово про нього, надішле свої поради та побажання на адресу halich48@ukr.net. Майбутнє української та інших літератур Європи, Америки бачу в документальній літературі.

ВСТУП

Тетяна Черкашина

Появу перших нефікційних творів у світовій літературі більшість дослідників відносить до античної доби, проте в окремий вид літератури, що отримав назву «література non fiction», ці твори були поєднані науковцями лише в середині минулого століття. Основним об'єднуючим критерієм стало те, що в нефікційних творах художня дійсність відтворюється без участі вигадки, фактичність і достовірність можуть бути верифіковані за допомогою реально існуючих документальних джерел (публічного чи приватного характеру) та сполучатися з літературними техніками письма.

У більш широкому значенні до літератури non fiction зараховують будь-які невигадані твори. І в цьому контексті література non fiction містить широкий спектр творів – від суто наукових розвідок, енциклопедій, довідників, технічних інструкцій, фотографій, мап, кулінарних рецептів тощо до високохудожніх документальних полотен, представлених зокрема художніми біографіями, мемуарами, автобіографіями, щоденниками.

Серед великої кількості теоретичних розвідок, присвячених видам і жанрам літератури, не так вже і багато досліджень, які стосуються теорії нефікційної літератури. У цьому контексті варто згадати праці Л. Гаткінд, М. С. Фрімен, Р. Л. Рут і М. Стейнберг, Я. Явчуновського, І. Янської та В. Кардіна, О. Местергазі, М. Варикаші, О. Галича, М. Коцюбинської. Значно більше теоретичних розвідок стосується окремих напрямів чи жанрів документальної літератури, як-от напрацювання Андре Моруа, Дж. Олні, Ф. Лежена, О. Галича, Т. Черкашиної, І. Барбукової, О. Медоренко та інших.

Проте досі є розбіжності в тлумаченні самого поняття «література non fiction», серед науковців немає єдиної загальновизнаної думки щодо

структури нефікційної літератури, нерідко йде сплутування видових, підвидових і жанрових понять (особливо це стосується термінів «художня біографія», «мемуари», «автобіографія», які виступають і як видове / підвидове поняття, що об'єднує різні за жанрами твори; і як самостійний нефікційний жанр, який має власні генологічні характеристики). Водночас нерідко складним є розмежування документальних і псевдодокументальних творів, які є різновидом літературної містифікації і входять до царини художньої літератури. Саме тому автори цієї наукової студії мали на меті комплексно проаналізувати поняття «література non fiction», зосередивши основну увагу на провідних теоретичних аспектах нефікційної літератури.

Пропонована читачам монографія «Література non fiction» є творчим проектом групи дослідників, представників наукової школи з вивчення теорії та історії документалістики професора Олександра Андрійовича Галича, відомої ще під назвою «луганська школа документалістики», що є не досить точною назвою, бо одними з перших представників ще «долуганської» наукової школи документалістики Олександра Андрійовича Галича були рівненські й криворізькі дослідники І. Василенко, І. Данильченко, О. Дацюк. Наслідком їх спільної наукової діяльності був захист низки кандидатських дисертацій з теорії художньої біографії та мемуаристики й видання колективної монографії «Художня біографія: проблеми теорії та історії».

Власне «луганський» період діяльності наукової школи документалістики Олександра Андрійовича Галича охоплює період з 1998 по 2014 роки, коли Олександр Андрійович – Людина з великої літери і з великим серцем, талановитий учений, надзвичайно мудрий і терплячий наставник, потужний організатор – збирає навколо себе в стінах Луганського національного університету імені Тараса Шевченка велику групу однодумців, передусім з числа своїх студентів і колег. Наслідком цієї доволі плідної наукової співпраці стає заснування й регулярне проведення Всеукраїнської наукової конференції «Документалістика на порозі XXI століття: проблеми теорії та історії» (з часом трансформованої в конференцію «Документалістика на початку XXI століття: проблеми теорії та історії»), видання однойменного тематичного збірника, захист кандидатських і докторських дисертацій з теорії та історії документального письма, публікація численних монографій та наукових статей. У різний час наукову школу документалістики Олександра Андрійовича Галича представляли І. Акіншина, І. Барбукова, С. Будурацька, А. Галич, О. Даниліна, К. Ігошев, Д. Карачова, І. Клеймьонова, Л. Курило,

Н. Мажара, О. Максименко, О. Медоренко, О. Поліщук, В. Пустовіт, В. Родигіна, Г. Руденко, І. Савенко, С. Сіверська, Н. Скляр, О. Скнаріна, Н. Сопельник, Т. Черкашина, А. Шевердіна, Л. Якименко. Проводилися дослідження теорії художньої біографії, власне мемуаристики, художньої автобіографії, діаристики, епістолярію; теорії окремих видів і жанрів художньо-біографічного і мемуарного письма; теорії та історії національних систем документалістики; ідіостилю окремих художніх біографів і мемуаристів. Найостанніші наукові розвідки піднімали нову для України та світу тему квазідокументального письма.

Незважаючи на те, що сьогодні наукова школа документалістики Олександра Андрійовича Галича є розпорошеною Україною і світом, вона не припиняє свою діяльність. Завдяки невтомній праці Олександра Андрійовича і його учнів лише за останні три роки було захищено кілька кандидатських і докторських дисертацій, видано низку монографій з проблем документального письма, опубліковано велику кількість наукових статей.

Пропонована читачам монографія представляє результати багаторічних досліджень в галузі теорії нефікційного письма, що проводилися в різний час під чуйним керівництвом Олександра Андрійовича Галича. Представлені в монографії і розвідки самого Олександра Андрійовича, людини, чиї фахові аналітичні прогнози щодо подальшого розвитку української і світової документалістики багаторазово пізніше підтверджувалися практикою.

У монографії поєднано передусім теоретичні розвідки, що дають найзагальніші уявлення про доволі складний для вивчення й розуміння вид літератури – літературу non fiction. Літературу, що постає на перетині різних видів і жанрів словесної творчості. Літературу, що важко піддається дефініціям, проте є одним з найсамобутніших і найцікавіших явищ світового письма.

Перший розділ під лаконічною назвою «Література non fiction» дає загальне уявлення про нефікційну літературу, її ґенезу, специфіку, структурно-типологічні різновиди, містить критичний аналіз вже наявних теоретичних джерел з цієї тематики. Автори підрозділів – Артем Галич і Тетяна Черкашина – наголошують на дискусійності багатьох теоретичних питань відносно ключових понять документального письма, невиробленості загальновизнаної термінології, що призводить до численних різночитань не лише на світовому, а й на національному рівнях.

У другому розділі – «Різновиди літератури non fiction: типологічні характеристики, жанри, світова та українська традиція» – надано основну

теоретичну інформацію щодо художньої біографії, автобіографії, щоденників як видів документалістики. Окремі підрозділи присвячено мемуарно-автобіографічній прозі та вікторіанській біографіці як складникам документального письма, автокоментарю як самостійному жанру літератури non fiction. Автори підрозділів – Олександр Галич, Олена Даниліна, Дар'я Карачова, Олена Медоренко, Ольга Поліщук, Тетяна Черкашина, Анастасія Шевердіна – акцентують увагу на метажанровому характері більшості видів нефікційного письма, виводять основні структурно-типологічні риси аналізованих різновидів літератури non fiction, звертаються до проблем типології та генології. Уявлення про літературу non fiction розширюється за рахунок зіставлення її з історичною альтернативістикою.

Третій розділ – «Поетика альтісторичних та нефікційних творів» – складається з теоретичних студій Артема Галича, Олександра Галича, Дар'ї Карачової, Наталії Мажари, Ольги Поліщук, Тетяни Черкашиної, присвячених вивченню поетикальних властивостей альтісторичних, художньо-біографічних, мемуарних, щоденникових творів. Основну увагу дослідників звернено на специфіку сюжетотворення альтернативно-історичних творів, семіотику і семантику портрета в документальній літературі, наративні особливості художньо-біографічних творів, синкретизм жанрів і форм мемуарного письма, специфіку відтворення хронотопу в щоденниках й у творах вікторіанської біографії. Обстоюється думка про те, що більшість структурних елементів нефікційних творів, зокрема сюжет, персонажна система, хронотоп, хоча і є наперед заданими, проте можуть бути поданими у вільній авторській інтерпретації. Наголошено на тому, що поетика документальних творів має свою специфіку, що яскраво оприявнюється при зіставленні її з іншими видами словесної творчості.

У післямові авторства Олександра Галича аналізується сучасний стан нефікційної літератури, окреслюються подальші перспективи її трансформаційних змін.

Тим самим, зі сторінок пропонованої монографії література non fiction постає як складноорганізована, ієрархізована система, що складається з численних видів, підвидів і жанрів документального письма, кожен з яких має свої структурні, типологічні, генологічні та поетикальні особливості.

Монографія «Література non fiction» стане в нагоді літературознавцям, викладачам і студентам факультетів іноземних мов і філологічних факультетів, усім, хто цікавиться теорією документальної літератури.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРА NON FICTION

ДОКУМЕНТАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Артем Галич

Поняття «документально-художня література», «документальна література» (інколи просто «документалістика») відоме з 20-х років минулого століття, хоча паралельно вживалися терміни «фактографія», «література факту». Терміном «документалістика» зрідка користувалися літературознавці радянської доби стосовно творів, які будувалися на основі документів і реальних фактів (щоденників, нотаток, біографій, автобіографій, мемуарів, публіцистичних текстів тощо). І лише через півстоліття, у 70-ті й подальші роки XX століття його стали активно впроваджувати науковці колишнього Радянського Союзу (Н. Банк, Ю. Борєв, О. Галич, Л. Гаранін, Л. Гінзбург, В. Здоровега, П. Палієвський, Я. Явчуновський, І. Янська і В. Кардін та інші). Цей термін залишається актуальним і на початку XXI століття, про що свідчать праці багатьох літературознавців, зокрема Е. Аметової, Т. Гажі, О. Галича, О. Дацюка, Є. Заварзіної, Н. Ігнатів, Н. Колошук, О. Местергазі, В. Пустовіт, О. Рарицького, В. Родигіної, І. Савенко, К. Танчин, М. Федунь, Т. Черкашиної та інших. Користуються ним і західноєвропейські вчені, про що свідчать, скажімо, німецькі довідкові видання. Під впливом західних учених українські науковці (М. Варикаша, О. Галич, Н. Колошук, Т. Черкашина) останнім часом як синонім до поняття документалістика використовують термін «література non-fiction». О. Рарицький вживає термін «нефікційна література».

Документальна література сьогодні – це насамперед мемуари, художня біографія, автобіографія. Студій над цими різновидами документалістики в останні десятиліття з'явилося чимало. Загальні проблеми документальної літератури розглядалися на низці наукових конференцій з

документалістики в Луганську, Рівному, на круглому столі «Мемуари на зламі епох», під час обговорення в журналі «Знамя», в працях С. Алексієвич, Н. Балиної, Н. Банк, Є. Барана, Д. Затонського, В. Здоровеги, Н. Ігнатів, Н. Колошук, М. Коцюбинської, С. Кушнерук, Л. Оляндер, П. Палієвського, Р. Рут, О. Скнаріної, Я. Явчуновського, Л. Якименко. Вивченню мемуарів й окремих їхніх жанрів присвячені праці І. Барбукової, І. Василенко, І. Велієва, В. Велека, І. Вериго, І. Гавриш, Т. Гажі, В. Галич, Л. Гараніна, О. Єгорова, А. Ільків, Г. Костюка, В. Кузьменка, Л. Курило, Г. Мазохи, О. Максименко, Г. Маслюченко, О. Медоренко, М. Михеєва, В. Оскоцького, В. Пустовіт, О. Рарицького, В. Родигіної, Н. Сопельник, К. Танчин, А. Тартаковського, М. Федунь, І. Шайтанова. Художня біографія вивчалася І. Акіншиною, І. Грегуль, Д. Карачовою, Я. Кумоком, Г. Померанцевою, І. Савенко, І. Ходорківським, Т. Черкашиною, А. Шевердіною. Автобіографія є об'єктом дослідження М. Блезінга, Ж. Гюсдорфа, О. Даниліної, І. Данильченко, О. Дацюка, Ф. Лежена, Н. Ніколіної, С. Сіверської, Н. Скляр, А. Цяпи, Б. Нойманна, Дж. Олні та інших. Останнім часом з'явилися праці, присвячені альтернативній історії, О. Бровко, О. Поліщук, В. Коллінз, К. Хеллексон та інших.

Проте навіть наприкінці радянського періоду траплялися випадки недооцінки окремими українськими вченими документальної літератури. Зокрема, В. Дончик зазначав: «Відомо, що документ, література факту деякими західними теоретиками й практиками літератури до недавнього часу підносилися як, мовляв, логічна і єдина заміна старому романові, за їхніми прогнозами, художній репортаж, "тексти-колажі" чи й взагалі новий журналізм це те, що найбільше могло б відповідати часові, решта ж жанрів і форм своє, буцімто, віджили. В радянській літературі та й взагалі категоричні доктрини не знайшли місця, всяке прагнення однобічності, випрямленості чуже її постійному потягу до синтезу й багатомірності, до художнього розмаїття» [17, с. 367]. Недооцінкою було й віднесення документальної літератури до так званих проміжних жанрів. Саме до них зараховувала документальну літературу Л. Гінзбург, хоча й відзначала, що подібним жанровим формам «притаманна експериментальна сміливість і широта, невимушене та інтимне ставлення до читача» [14, с. 118].

Однак уже в другій половині XX століття стало помітним, що документальна література в західній Європі розпочала виходити з маргінесів на передові рубежі, суттєво витісняючи белетристичні жанри. Стосовно одного з напрямів документалістики, автобіографії, французький

літературознавець Ф. Лежен писав так: «Якщо ще позавчора треба було в запалі доводити, що автобіографія належить до літератури, то сьогодні автобіографія, здається, загрожує літературу поглинути» [23, с. 108]. Проте деякі науковці вважали, що цей процес розпочався значно раніше. Так, Г. Померанцева зазначала: «Двадцятий вік ознаменувався могутнім злетом інтересу до біографії – того особливого роду творів, назву якому дали ще древні греки, поєднавши в одне два слова: “bios”, що означає “життя”, і “grapho” – “пишу”, від чого вийшло “biographia”, “життєпис”» [30, с. 6]. Л. Гінзбург також відзначала підвищений інтерес до документальної літератури: «Література нашого часу, очевидно, переживає період розімкнених кордонів – чому свідченням наявний скрізь підвищений інтерес до документальності» [14, с. 6].

Одним із перших про вихід на перші позиції в українській літературі такого вагомого складника документалістики, як мемуари, заговорив О. Галич. У захищеній ще 1991 року докторській дисертації він наголошував: «Останні роки переконливо довели, що в українській радянській літературі відбувається активний процес порушення традицій, що устоялися, згідно з якими передові рубежі в ній упевнено посідали такі жанри, як повість і роман, поема і ліричний вірш, врешті-решт, драма чи комедія. Сьогодні ж на перші позиції літератури разом із публіцистикою і творами забутих чи напівзабутих письменників несподівано для багатьох читачів вирвалися різні мемуарні жанри: спогади, літературні портрети, щоденники, записні книжки, листи, автобіографічні повісті й романи» [7, с. 2]. Про роль О. Галича в розробці теоретичних проблем мемуарної та біографічної прози писав О. Рарицький: «Першопрохідцем на цьому терені є Олександр Галич, йому належить низка праць, котрі закладають науково-методологічний фундамент потрактування проблеми» [31, с. 14].

Проте ще й на початку XXI століття чимало українських учених, за свідченням К. Танчин, «явно недооцінювали природу сучасної документалістики» [33, с. 5]. Дослідниця звертає увагу на той факт, що зі сторінок саме документальної літератури «в духовний світ людини нового тисячоліття увійшли образи видатних державотворців, військових діячів, представників науки та мистецтва; людей, що своїм талантом, натхненною працею, видатними досягненнями уславили народ, стали своєрідним еталоном для всього людства» [33, с. 5]. В. Поліщук, говорячи про біографічну літературу, також відзначає її ренесанс в останні десятиліття: «Мабуть, укотре за кількадесят (чи й більше!) літ переживаємо ренесанс

історико-біографічної прози – роману чи повісті, але, здається, в останнє десятиріччя той ренесанс чи не найпотужніший» [28, с. 239]. Дослідниця документальної літератури Т. Черкашина підкреслювала: «Новий етап еволюційного розвитку українського спогадового письма розпочинається наприкінці XX століття. Мемуарно-автобіографічні твори цього періоду мають яскраво виражений філософсько-екзистенційний характер. Продовжується традиція лірико-спогадової літератури, твори стають більш саморефлективними та інтровертивними. У цей час з'являються перші автофікційні твори, автори яких удалися до нових форм авторської саморепрезентації й запропонували нову систему естетичних вартостей, марковану відвертою провокативністю та скандальністю» [34, с. 197]. М. Чобанюк пише про «розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури)» на рубежі XX–XXI століття [35, с. 39].

Говорячи про причини різкого попиту на документальну літературу, відомий український літературознавець Г. Клочек стверджував: «Читач переситився белетристикою, відвернувся від прози, що будувалася на вигаданих сюжетах, його більше зваблювала література документа, факту. Він їй більше довіряв. До того ж не забуваймо, що десь з кінця 60-х років через різні причини художня література врешті-решт здала свої позиції як одноосібна й позаконкурентна "королева мистецтва"» [21, с. 337].

Новітні термінологічні й енциклопедичні видання наводять різні тлумачення терміна «документальна література» чи «документалістика». У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» «документалістика» у другому значенні тлумачиться так: «2. Жанр літературних творів, що відтворюють справжні події, зображують реальних осіб, представляють документальні свідчення, літературні твори, що належать до цього жанру» [6, с. 236]. «Літературознавча енциклопедія» зупиняється на такому визначенні: «**Документальна література** *(лат. documentum: взірець, свідчення, доказ і litteratura: буквенне письмо, освіта, наука)* – художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел» [24, с. 294]. А далі наводиться застереження, що такі твори «різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріушів, щоденників, мемуарів способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу»

[24, с. 294]. Із цього стає зрозумілим, що автор-укладач видання Ю. Ковалів виводить мемуари та окремі їхні жанри (щоденники, літописи) з поняття документальної літератури, некоректно мотивуючи це наявністю типізації та вимислу, із чим треба сперечатися, оскільки, скажімо, у такому мемуарному жанрі, як щоденник, типізація та авторський вимисел зведені до мінімуму. В «Українській літературній енциклопедії» наведено таку дефініцію: «Документальна література, документалістика – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу» [27, с. 85]. Автор цієї статті в «УЛЕ» Е. Морозова також виводить з поняття «документалістика» мемуари та щоденники, заявляючи, що «до Д. л. часом неправомірно відносять усі твори, присвячені історичним подіям та реальним особам, а також мемуари, щоденники тощо, внаслідок чого втрачаються межі поняття» [27, с. 85].

Протилежної думки дотримується науковець із Росії О. Местергазі, що вважає: «Документальна література (документалістика) – прозові твори, у яких художня реальність створюється на основі документальних фактів» [26, с. 8]. Дослідниця переконана, що до документалістики слід зараховувати первинні (лист, хроніка, сповідь, щоденник, записна книжка, автобіографія, біографія, мемуари) та вторинні жанри (травелог, невигадане оповідання, документальні повість та роман). Первинні жанри вона називає чистими, а вторинні – складними [26, с. 17]. Інший російський учений Ю. Борєв до документалістики відносить лише художні твори, що базуються «на документально підтверджених фактах» [4, с. 120].

Знаний у світі літературознавець М. Бахтін витоки двох відгалужень документалістики – біографії та автобіографії – вбачав у літературі античної доби: «...Вона розробила низку найбільш суттєвих автобіографічних і біографічних форм, які здійснили величезний вплив не лише на розвиток європейської біографії та автобіографії, але й на розвиток всього європейського роману» [2, с. 280–281]. У класичній грецькій літературі М. Бахтін убачав два типи біографічної літератури. Перший із них науковець умовно назвав платонівським типом («Апологія Сократа», «Федон»). «Цей тип автобіографічної самосвідомості людини пов'язаний зі строгими формами метафоричної метаморфози. В основі її лежить хронотоп – "життєвий шлях того, хто шукає істинне пізнання"» [2, с. 281]. Другий тип, з точки зору російського літературознавця, – це «риторична

автобіографія і біографія”» [2, с. 281]. М. Бахтін вважає основою цього типу енкоміон, «цивільна надгробна і поминальна промова» [2, с. 281]. Герой подібної біографії (автобіографії) не мав нічого особистісного, він поставав людиною, що підлягала лише публічно-державному контролю. Величезний вплив на розвиток біографічної документалістики мав Плутарх. Біографічний час його реальних героїв «є незворотнім по відношенню до самих подій життя, які не віддільні від історичних подій» [2, с. 291]. На погляд М. Бахтіна, основні форми античної автобіографії та біографії здійснили значний вплив «на розвиток цих форм в європейській літературі. Так і на розвиток роману» [2, с. 296].

Російські науковці І. Янська та В. Кардін вважають, що «документальна література... переживає піднесення у “відповідальні моменти” історії, в період суспільного пожвавлення, великих випробувань» [37, с. 430]. О. Галич свідчить: «Якщо спробувати простежити динаміку творчих пошуків зарубіжних і вітчизняних письменників, то можна помітити (хоча б із публікацій у періодиці), як стрімко зростає у світі питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходить література документа й факту» [13, с. 4].

Український літературознавець М. Варикаша слушно зазначала: «Для сучасного українського та російського літературознавства характерна нечіткість у використанні термінів “література”, “документалістика”, “література факту”, “фактографія”» [5, с. 12]. Вона ж запропонувала оригінальне тлумачення поняття «документалістика»: «Документалістика в широкому сенсі – це альтернатива власне художнього мистецтва, зорієнтована на відображення реальних подій минулого за рахунок фіксації, осмислення й розкриття внутрішньої суті фактів та явищ» [5, с. 51]. Ця ж дослідниця пропонує розрізняти «документалістику в літературі, публіцистиці, кіно- і теледокументалістиці, фотодокументалістиці тощо» [5, с. 51].

Кількісне зростання документальних творів в українській літературі, а також у літературах західної та східної Європи, поглибило інтерес літературознавців до її вивчення. У зв’язку з цим О. Галич наголошував: «Збільшення питомої ваги документалістики в загальному потоці художньої літератури примусило науковців пильніше вдивитися в обличчя творчості, заснованої на документі та факті» [12, с. 13].

О. Рарицький зараховує документалістику до метажанрових утворень: «У структурі метажанрових конструкцій помітна роль відводиться

художній документалістиці» [31, с. 43]. Проте дослідник вважає, що «через генологічну інертність – протягом тривалого часу такі твори перебували в розряді “проміжних жанрів”, залишаючись поза увагою літературної критики й фактично на маргінесі літературного процесу. На них чіпляли ярлики меншовартості, неповноцінності, посередності, а науковці не поспішали брати “невизрілий матеріал” за об’єкт дослідження, віддаючи перевагу усталеним літературним родам і жанрам» [31, с. 43]. Щоправда, О. Галич ще раніше писав про мемуари та художню біографію як метажанрові утворення [11], що було пізніше зафіксоване в його підручнику «Вступ до літературознавства» [8, с. 110–112]. Про метажанровість документальної літератури, точніше такого її складника, як мемуарно-автобіографічна проза, говорить і Т. Черкашина: «Мемуарно-автобіографічна проза є міжвидовим, метажанровим, синтетичним утворенням, яке сполучає риси кількох видів і підвидів літературної творчості. Від документалістики вона запозичує органічний синтез документального начала й художньої вигадки, правдивість, фактографічність, об’єктивність, референційність у поєднанні з сильним особистісним началом, суб’єктивністю, концептуальністю. Типовою є опора на справжні документи та факти. Останні можуть слугувати не лише джерелом отримання необхідної інформації, а й входити до текстової канви творів у вигляді вставних конструкцій» [34, с. 313]. О. Даниліна також відносить автобіографію як вид документалістики до метажанрових утворень [16]. Метажанром вважає художню біографію А. Шевердіна: «Художня біографія – це метажанрове утворення, у якому на документальній основі зображено життєвий шлях реальної особи із глибоким зануренням письменника у внутрішній світ і творчу лабораторію героїв та докладним відтворенням історичного тла» [36, с. 11].

В останні десятиліття став відчутним вплив світових глобалізаційних процесів на літературу, зокрема й на документальну, що позначилося «на її комерціалізації, стрімкому переміщенні в центр оповіді абсолютно іншого героя, часто аморального, цинічного, далекого від того вікторіанського типу, що домінував у попередні десятиліття, підмінивши його симулякрами, додавши еротики, що інколи тяжіє до порнографії, наповнивши нецензурною лексикою» [9, с. 14–15].

За свідченням Т. Черкашиної, «у західних літературознавствах традиційним є поділ літератури на фікційну (“fiction”) та нефікційну (“non fiction”), який отримав значне поширення з 1970-х років» [34, с. 43]. Цей поділ спричинив останнім часом серйозні дискусії, що стосуються

розмежування художньої (fiction) і документальної (non fiction) літератур. У чисто художній літературі (fiction) переважає фантазія автора, домисел і вимисел. Документальна література (non fiction) базується на документах і фактах. М. Варикаша стверджує: «У фікційній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фікційної доцільно було б розрізняти *власне фікційну (absolute fiction), частково автобіографічну (partly autobiographic fiction)* – художні твори, в основу яких покладено вигадку, проте у фабулу вплетені конкретні події або особи з життя автора та історичну *(historical fiction)*, де дія відбувається на фоні реальних історичних подій, але позбавлена автобіографічності» [5, с. 55–56]. Про недооцінку літератури non-fiction заявляє О. Забужко: «…Все те, що зветься non-fiction, – ми не вельми святкуємо й нічтоже сумняшеся скидаємо кудись на зади, у "додатки" … Марне розводитись про очевидне – про те, що мемуаристика не "також література", а, генетично беручи, і є власне-література, література sui generis, із якої всякого роду "фікшени" "єсть пошли" аж ген-ген пізніше <…>. Чим є Євангеліє, як не збірником спогадів, тільки дуже суворо відредагованих?» [19, с. 319–320].

У той же час деякі західні науковці суттєво перебільшують значення літератури non fiction, зараховуючи її поряд з відомими ще з часів античності (Платон, Аристотель) літературними родами (епос, лірика, драма), як четвертий рід. Такої позиції дотримується американський вчений Р. Л. Рут [43].

Польський літературознавець О. Гнатюк, автор документальної книжки «Відвага і страх» [15], в інтерв'ю К. Кисіль зауважує, що «в українській мові немає відповідника перекладу слова нон-фікшн. Це свідчить про сам підхід. У польській мові є таке поняття – література факту. Це теж переклад. Але цей термін вже питомий польський» [20]. Справді, українське літературознавство не має терміна, який би був точним перекладом англійських слів non fiction, але вже досить тривалий час воно користується терміном «документалістика», що саме і втілює сутність non fiction.

Ю. Борєв наголошував: «Документалістика – романи і твори інших жанрів, у основу яких покладені справжні події; називаються також non-fiction novel (невигаданий роман). Два слова fact (факт) і fiction (вимисел) об'єднані в одне слово-портмоне, котре вказує на бентежне поєднання вигадки і дійсності, притаманне цій формі» [4, с. 120]. Однак Ю. Борєв жодним словом не згадує, що до літератури non-fiction він зараховує

мемуарну чи біографічну прозу. Навпаки, він підкреслює: «Документальний твір – п'єса чи роман, що базується на документах, які відтворюють певну подію скоріше в історичному, ніж у художньому плані» [4, с. 120]. У статтях «Автобіографія», «Біографія», «Мемуари», що входять до його енциклопедичного словника, Ю. Борєв не робить жодного натяку на те, що він зараховує подібні твори до документалістики.

Відомий французький літературознавець Ж. Женетт розрізняв фікціональну (fictionis narratio) та фактуальну оповіді (facti narratio). Різницю між ними він убачає в тому, що «фактуальна і фікціональна оповіді по-різному звертаються до історії, яку вони викладають, тільки через те, що в одному випадку ця історія (вважається!) "правдивою", а в іншому – вигаданою, тобто придуманою тією особою, яка розповідає її в певний момент, або кимось іншим, від кого він її успадкував» [18, с. 387]. До фактуальної оповіді Ж. Женетт зараховує «історичні твори, біографію, особистий щоденник, замітку в газеті, поліцейський протокол, юридичне narratio, побутові плітки та інші форми» [18, с. 386]. В іншому випадку французький учений, відносячи історичні твори, автобіографії, щоденники, до нефікційного дискурсу, робить уточнення: «Проблема полягає в їхній літературності, умисній чи ні, іншими словами, в їхній вірогідній естетичній функції» [18, с. 384]. Солідні дослідження автобіографії належать іншому французькому вченому Ж. Гюсдорфу [38; 39; 40]. Останній пов'язував автобіографію з появою європейської цивілізації західного типу. Він не вважав її самостійним жанром, що виник у Новий час, як це пропонував Ф. Лежен [41].

Останнім часом з'явилися перші бібліографічні праці, присвячені окремим документальним жанрам. Зокрема одна з таких праць містить бібліографію, що репрезентує дослідження щоденникових текстів [32]. Розділ перший праці І. Сирко «Теоретико-методологічні засади сучасного щоденникознавства» складається з історіографії та історіософії досліджень жанру щоденника, автор простежує його генезу, а також робить огляд існуючих жанрових класифікацій. Шкода лише, що І. Сирко обмежується тільки спробами «системно простежити щоденникознавчі здобутки української та російської історіографії», мотивуючи це тим, що «ці галузі через відомі причини тривалий час розвивалися в єдиному річищі, в межах єдиної науково-методичної парадигми» [32, с. 5].

На межі XX – XXI століть з'явилися наукові праці, у яких розглядаються проблеми квазідокументальної літератури, тобто художньої літератури, що має ознаки імітації документа чи факту. Автори таких праць

пов'язують появу квазідокументальних текстів з теорією симулякрів Ж. Бодрійяра, який, на погляд Ю. Коваліва, «вбачав у симулякрах наслідки кібернетичної симуляції, процес формування гіперреального за допомогою фіктивних копій дійсності, позбавлених власних реалій» [25, с. 394]. О. Галич відносив до квазідокументальних творів псевдомемуари В. Некрасова, псевдобіографії Сократа С. Віннер, Г. Сковороди В. Єшкілєва, Х. Л. Борхеса М. Павіча, М. Болейн К. Харпер, а також твори, побудовані на імітації документа, Ж. Жене, Б. Акуніна, Л. Костенко, Ш. Тхарура, братів Капранових [10, с. 141–224]. У новій монографії цей дослідник вважає квазідокументальним твором роман-симулякр А. Нотомб «Форма життя» [9, с. 184–194]. Романи Г. Пагутяк «Маґнат», В. Шкляра «Маруся», В. Даниленка «Капелюх Сікорського» О. Галич зараховує до таких, у яких біографія поєднується з квазібіографією [9, с. 25–35; с. 57–67; с. 67–85]. М. Варикаша відносить подібну літературу до межевої (borden fiction), що є «серединною між fiction і non-fiction» [5, с. 56]. І. Барбукова розглядає новітню документалістику як зразок віртуальної літератури [1].

ХХ століття виявилося багатим на праці, присвячені вивченню такого напряму документалістики, як біографічна література. Саме в цю добу спостерігається процес відмови від старої традиційної біографії як дидактичного життєпису, що містив лише компліменти на адресу головного героя і мав на Заході назву вікторіанська біографія. Англієць Дж. Л. Стрейчі ще на початку ХХ століття провів реформу біографії, додавши до неї властивий його добі критицизм. Г. Померанцева вважає, що саме він надав біографії, «яка вважалася лише гілкою історії, зовсім інший напрямок, оскільки довів, що біографія – унікальна літературна форма, що вимагає навчання й майстерності» [30, с. 14].

Українська дослідниця Т. Бовсунівська, спираючись на розвідки Л. Гінзбург, пише про автодокументальні жанри, до яких вона зараховує «есе, автобіографію, щоденник, мемуари, хроніку, сповідь, лист, документальну повість, документальне оповідання, документальний роман, травелог (розповідь про мандри) тощо» [3, с. 423].

І все ж мусимо констатувати, що наукових праць з різних проблем документалістики, особливо теоретичного плану, все ще недостатньо для повноцінного вивчення, а ті з них, на погляд О. Рарицького, «які в останні роки з'явилися із проблеми художньо-документальної літератури, з одного боку, справедливо наголошують, що вона перебуває поки що на етапі свого становлення, а з іншого – самі позначені впливом

“першопрохідництва” – слабкою теоретичною базою, нерозробленою дослідницькою стратегією, описовістю тощо» [31, с. 43]. О. Галич, розглядаючи документальну літературу в Україні, слушно зауважував: «Новітня українська документальна література в умовах поглиблених міжнародних контактів може вижити (як і художня література в цілому), якщо вона буде сприяти розвитку національної ідентичності, культурному зміцненню власного народу, а Україна спроможеться посісти гідні позиції у світі, що швидкими темпами глобалізується» [9, с. 15]. Тут слід брати до уваги той факт, що досі поза студіями науковців залишається чимало важливих моментів розвитку документалістики, особливо гостро стоїть вивчення поетики документального тексту, його сюжету та композиції.

Бібліографічні посилання

1. Барбукова І. С. Онлайновий щоденник як феномен віртуальної літератури: жанрова природа, поетика: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Луганськ, 2012. 231 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
3. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський ун-т», 2008. 519 с.
4. Борев Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. Москва: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2003. 575 с.
5. Варикаша М. М. Ґендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: «ЛАНДОН-ХХІ», 2013. 212 с.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003. 1440 с.
7. Галич А. А. Украинская писательская мемуаристика (природа, эволюция, поэтика): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. Киев, 1991. 339 с.
8. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для філологічних спеціальностей. Луганськ: Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
9. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література: монографія. Рівне: Луганський національний університет імені Т. Шевченка, видавець О. Зень, 2015. 200 с.
10. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 264 с.

11. Галич О. А. Метажанр у системі вчення про роди та жанри // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2009. № 18 (181). С. 25–28.
12. Галич О. А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття: монографія. Луганськ: Знання, 2008. 200 с.
13. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
14. Гинзбург Л. О психологической прозе. Москва: Intrada, 1999. 413 с.
15. Гнатюк О. Відвага і страх / пер. з польс. М. Болновської. Київ: Дух і літера, 2015. 496 с.
16. Даниліна О. В. Автобіографія як метажанр сучасної української прози (на матеріалі тексту Артема Чеха «Цього ви не знайдете в Яндексі») // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. 2014. № 1 (284). С. 124–134.
17. Дончик В. Г. Український радянський роман: рух ідей і форм. Київ: Дніпро, 1987. 429 с.
18. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / общ. ред. и вступ. сл. С. Зенина, пер. с фр. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
19. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ: Факт, 2009. 352 с.
20. Кисіль К. Оля Гнатюк: «Література – це не тільки вигадка». URL: http: litakcent.com/2015/12/08
21. Клочек Г. Енергія художнього слова. Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, 2007. 448 с.
22. Костюк Г**.** Записники Володимира Винниченка // Винниченко Володимир. Щоденник. Т. І. 1911 – 1920. Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій, 1980. С. 11–28.
23. Лежен Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–122.
24. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
25. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
26. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн / non-fiction: экспериментальная энциклопедия: русская версия. Москва: Совпадение, 2007. 325 с.
27. Морозова Е. Ф. Документальна література // Українська Літературна Енциклопедія: у 5 т. / редкол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. Київ: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. Д–К. 576 с.
28. Поліщук В. Мозаїка буття Ганни Барвінок // Корсак Іван. Перстень Ганни Барвінок: роман. Київ: Ярославів вал, 2015. С. 239–243.

29. Поліщук К. Червоне марево. Нариси й оповідання з часів революції. Львів – Київ, 1921. 176 с.
30. Померанцева Г. Е. Биография в потоке времени: ЖЗЛ: Замыслы и воплощения. Москва: Книга, 1987. 335 с.
31. Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників). Київ: Смолоскип, 2016. 488 с.
32. Сирко І. М. Сучасне щоденникознавство : бібліографічний покажчик / наук. ред. д. філол. наук, проф. Т. А. Космеда. Дрогобич: Посвіт, 2013. 318 с.
33. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2005. 20 с.
34. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: монографія / за наук. ред. О. А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.
35. Чобанюк М. Концептуальний художній синтез у художній літературі Заходу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Дрогобич: ВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2015. 318 с.
36. Шевердіна А. П. Жанрові модифікації художньої біографії (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ століття): автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Луганськ, 2014. 20 с.
37. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности: очерки документальной литературы. Москва: Сов. писатель, 1986. 432 с.
38. Gusdorf G. Auto-bio-graphie. Paris, 1991. 504 p.
39. Gusdorf G. Conditions et limites de l'autobiographie // Formen der Selbstdarstellung: Analeten zu einen Geschichte des literarischen Selbstportraits. Berlin: Dunker und Humbolt, 1956. S. 105–123.
40. Gusdorf G. Les Ecritures de moi. Paris, 1991. 430 p.
41. Lejeune P. L'autobiographie en France. 2me ed. Paris: Armand Colin, 2004. 192 p.
42. Roche R.-Y. Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes. Lille: Presses Universitaires Septentrion, 2009. 316 p.
43. Root R. L. The Nonfictionist's Guide: on Reading and Writing Creative Nonfiction. Lanha: Rowman and Littlefield, 2008. 223 p.

ГЕНЕЗА, СПЕЦИФІКА, СИСТЕМА ЛІТЕРАТУРИ NON FICTION

Тетяна Черкашина

Перші розповіді про себе й своє життя з'явилися в часи античності. Саме тоді беруть початок більшість з відомих нині жанрів спогадової літератури, як-от: мемуари, щоденники, листи, апології тощо.

Тоді ж виокремилася й основна тематика літератури особистого спогаду. Предметом опису стали сучасна авторові епоха та основні історичні події (наприклад, «Анабасис» Ксенофонта чи «Записки про Галльську війну» Юлія Цезаря); відомі люди, з якими автор був знайомий (спогади Ксенофонта про Сократа, апологія Сократа в Платона); власне життя, скажімо, опис подорожей, учасником яких автор був особисто (мандрівні описи Геродота, «Географія» Ставона, «Німеччина» Тацита тощо), розповідь про свої філософські переконання («До самого себе» Марка Аврелія), «самозвіт» про свою службову діяльність (праобраз майбутніх резюме й офіційно-ділових автобіографій) грецьких філософів і римських імператорів.

Засобом відкритого полемічного спілкування стають листи (Епікура, Цицерона, Сенеки та інші), які, за твердженням науковців, в античні часи «створювались як літературні твори, їх стиль і побудова визначалися риторикою» [19, с. 1233].

У цей час з'являються регулярні записи важливих історичних подій «в їх часовій послідовності» [19, с. 1171], праобраз майбутніх щоденників.

З часів античності бере свій початок жанр автокоментаря, «тлумачення автором власного творчого процесу, доробку» [21, с. 20], відомий у той час під назвами «схолій» (невеликих коментарів на полях) і «глосів» (тлумачень іншомовних чи незрозумілих слів, що містяться у тексті

або в навколотекстовому оточенні). Як відзначає українська дослідниця цього жанру О. Медоренко, «беручись до відображення конкретних подій, тогочасні письменники обов'язково коментували їх, уводячи власні пояснення переважно до текстової серцевини у вигляді стислих автометатекстів. Нерідко вони були відмежованими від прототексту дистанційними маркерами (дужками), хоча частіше зливалися з ним, уводячись вставними та підпорядкованими конструкціями» [24, с. 7].

Розвиток християнства в часи пізньої античності та раннього середньовіччя спричинив появу нових жанрів спогадової літератури, зокрема некрологу й сповіді.

Витоки мемуарного жанру некрологу, який дослідники визначають як «замітку з приводу смерті людини, що містить інформацію про її життя та діяльність» [23, с. 501], ідуть з церковних списків імен померлих, котрі з VII століття почали розширюватися за рахунок короткої інформації про благочинні справи небіжчика, а згодом «набули форми хвалебного слова про померлого – панегірика» [23, с. 501].

Сповідь, «літературно-мемуарний жанр, у якому автор вдається до саморозкриття, зізнається у своїх переживаннях, думках, висвітлює інтимні подробиці свого життя тощо» [22, с. 426–427], стала, по суті, публічною розмовою людини з Богом і, окрім яскраво вираженого релігійного характеру, мала ще дидактичне та самотерапевтичне значення.

Першим відомим зразком цього жанру стала «Сповідь» («Confession») Святого Августина, яка поклала початок духовній автобіографіці й вплинула на подальший розвиток європейської автобіографіки загалом.

Більшість національних літературознавчих терміносистем мають власні назви цього жанру (англ., амер., фр. confession, нім. Beichte, icп. confesión, рос. исповедь, укр. сповідь та ін.), які мають спільне смислове навантаження «зізнання, визнання своїх помилок», і, як відзначає О. Большев, особливістю цього жанру є «гранично відверта розповідь автора літературного тексту про свої найпотаємніші проблеми» [3, с. 5].

Шістьма століттями пізніше з'являється «Історія моїх поневірянь» («Histoire de mes malheures») П. Абеляра, котра визначила новий напрям автобіографічного письменства, коли, за висловом Л. Касян, «цінними стають власні переживання як такі, без необхідності ілюструвати своїм життям догматичний релігійний досвід» [14, с. 47].

У світовому літературознавстві досі точаться суперечки щодо можливості існування поняття «середньовічна автобіографія» (див. з цього приводу праці Ф. Лежена [43], Р. Бедфорда [39], Л. де Луз [45],

А. Златара [12], Ю. Зарецького [11] та інших), оскільки, як відомо, доба середньовіччя не сприяла розвиткові оповідей про себе й автобіографіки зокрема. Як слушно наголошує Г. Шевців, «у цей час процес особистої ідентифікації наштовхувався на труднощі, зумовлені релігійною установкою на покору та каяття. Середньовічний індивід не зосереджував увагу на своїй особистості, а постійно співставляв свої помисли з євангельськими заповідями. В цей період розповідь про себе прирівнювалася до гордині, одного з семи смертних гріхів» [38, с. 177], тому науковці відзначають деперсоналізований характер тогочасного автобіографічного письма з орієнтацією на зображення зовнішньоподієвого боку життя. Як пише російський дослідник давньоруського середньовічного автобіографічного письма Ю. Зарецький, у творах того періоду «не знайти й натяку на констатацію власної неповторності, винятковості, унікальності свого внутрішнього світу, які стали характерними в автобіографіях Нового часу» [11, с. 180], хоча, як зазначає Л. Касян, уже тоді «визначились такі основні жанрові характеристики автобіографії: виражене авторство, множинність образів “я”, залученість минулого, теперішнього й майбутнього, довільна авторська форма викладу, діалогічність, зверненість оповіді до Іншого – передусім за все до Бога, читача, до себе в різних образах» [14, с. 47].

Водночас зауважимо, що в більшості випадків середньовічне автобіографічне письмо, зокрема й в літературі Київської Русі, відзначалося міжжанровим синтезом. Автобіографія могла бути складовою частиною повчань, духовних заповітів, листів, подорожніх описів, агіографій тощо, та поєднувати в собі риси кількох видів літератури – мемуарної, автобіографічної, подорожньої, духовної, філософської, історичної тощо. Історії власного життя могли писатися від третьої особи та бути складником історичних хронік і літописів. Як пише А. Златар, хорватський дослідник середньовічної автобіографії, «до XVIII століття можна було писати про себе найрізноманітнішими способами й власним біографіям давати різноманітні назви: “Історія моїх невдач”, “Сповіді”, “З мого життя…”. Назви творів часто містили в собі й показники своєї жанрової класифікації. Крім того, автори не були обмежені законами форми: від оповіді про когось або чогось іншого, від чужої біографії можна було перейти до власної, від загальної історії до часткової, від філософії до розповіді, від візії до опису» [12, с. 34]. Ця тенденція існувала до XVII–XVIII століть, а в деяких літературах, наприклад, українській, аж до XIX століття.

Міжжанровим синкретизмом позначився також жанр есе, що виник у XVI столітті і який визначають як «прозовий твір невеликого обсягу та вільної композиції, що виражає індивідуальні враження й думки з конкретного приводу чи питання, й котрий заздалегідь не претендує на визначальне або вичерпне тлумачення предмета» [19, с. 1246–1247].

Його поява була зумовлена інтелектуальними зрушеннями й змінами суспільної свідомості, спричиненими початком книгодрукарства; відкриттям Америки Х. Колумбом (1492), подорожами В. да Гами (1497) та Ф. Магеллана (1519–1522), які довели правдивість теорії про те, що Земля кругла; поділом католицької церкви на католицизм і протестантство й релігійними війнами, що виникли після цього; загальною політичною нестабільністю тощо. Жанр есе дав змогу авторам виразити власну світоглядну позицію з будь-якого питання, через що він і був залучений пізніше до масиву текстів літератури особистого спогаду.

Першим зразком нового жанру стали «Есе» («Essais») французького мислителя та письменника М. Монтеня, які він писав з 1570 року до самої смерті в 1592 році і у яких він спробував розібратися в більшості питань, що хвилювали тогочасну ренесансну людину, зокрема в питанні «Що я є?» («Que suis-je?»). Від титулу цього твору пішла назва жанру «есе» (з фр. essai – «спроба»), що ввійшла до більшості національних літературознавчих терміносистем (англ., амер. essay, нім. Essay, ісп. ensayo, рос. эссе, укр. есе тощо).

Більшість з відомих нині спогадових жанрів у сучасному їх розумінні були сформовані в англійській та французькій літературах Нового часу.

Загальноєвропейська політична нестабільність, територіальна й економічна експансія нових земель, відкриття Галілея та Коперника, релігійні війни, панівна у XVIII столітті філософія Просвітництва, Велика французька революція призвели до переосмислення багатьох аспектів тогочасного життя не лише філософами, а й літераторами.

Численні етнографічні експедиції країнами світу, комерційні поїздки колонізованими землями дали подальший розвиток подорожньої літератури, у якій «мандрівники відкривали й робили загальновідомими звичаї та організації життя різних суспільств, що, своєю чергою, давало поштовх до порівняльних роздумів і критичних суджень» [44, с. 211]. Значного поширення набув жанр подорожнього щоденника, який день за днем фіксував перебіг подорожі мандрівника. Яскравими зразками цього жанру стали «Щоденник подорожі до Східної Індії» («Journal d'un voyage fait aux Indes Orientales», 1690–1691) Р. Шалля, «Щоденник подорожі до

Ліссабона» («Journal of a Voyage to Lisbon », 1755) Г. Філдинга, «Щоденник» («Journal of H. M. S. Endeavour», 1784) Д. Кука тощо.

З XVII століття в самостійний жанр літератури виокремилися мемуари, типологічними рисами яких стала прозова нефікційна розповідь автора про реальні історичні, соціальні, культурні та інші події, учасником або свідком яких він був особисто, та про видатних людей, з якими його зводила доля.

Свою назву цей жанр отримав від французького слова le mémoir (спогад), котре до XVI століття використовувалося у формі однини й позначало будь-яку пам'ятну записку, і лише з епохи Нового часу цей термін почав уживатися в множині – les mémoires (спогади) – як назва нового літературного жанру, у якому «автор описував не своє життя, а той історичний простір, який був йому доступний» [1, с. 144].

Найбільшого поширення протягом XVII–XVIII століть мемуари отримали у французькій та англійській літературах, де з'явилися твори кардинала де Реца («Мемуари кардинала де Реца, які містять усе значне, що трапилося у Франції протягом перших років правління Людовіка XIV» («Mémoires du cardinal de Retz, contenant ce qui s'est passé de remarquable en France pendant les premières années du Regne de Louis XIV»), 1675–1677), герцога Сен-Сімона («Мемуари Людовіка де Руврой, герцога Сен-Сімона» («Mémoires de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon»), 1694–1723), сера Е. Людлова («Мемуари Едмунда Людлова, генерала-лейтенанта кінної армії Англійської республіки» («The Memoirs of Edmund Ludlow, Lieutenant-General of the Horse in the Army of the Commonwealth of England, 1625–1672»), сера Д. Рересбі («Мемуари високоповажного пана Джона Рересбі, останнього правителя Йорка» («The Memoirs of the Honourable Sir John Reresby, Bart. and Last Governor of York, 1634–1689») тощо.

З межі XVIII–XIX століть мода на мемуарну творчість почала поширюватися іншими літературами світу. Зокрема, з XVIII століття зростає роль мемуарних творів у російській літературі, наприкінці XVIII – початку XIX століть з'являються класичні мемуари в німецькій літературі, з середини XIX століття активізується американська, іспанська та українська мемуаристика тощо.

Водночас до літературознавчих словників багатьох літератур світу входить термін «мемуари» на позначення назви цього жанру (англ., амер. memoirs, фр. mémoires, нім. Memoiren, ісп. memorias, рос. мемуары, укр. мемуари тощо).

Перші мемуари були військово-політичного характеру та уславляли діяльність французького короля Людовіка XIV й англійської королеви Єлизавети. Військова мемуаристика набула поширення у багатьох літературах світу та досі сприймається важливим історичним джерелом через фактичну основу описаних подій, хоча й у ненадійному, як для істориків, суб'єктивному висвітленні (див. з цього приводу дослідження Д. Д. Попкіна [46], В. Безрогова [1], А. Тартаковського [30–32], Н. Миронець [26] та інших).

З кінця XVIII – початку XIX століть, поряд із військово-політичними (твори Т. Мура («Мемуари про життя Ричарда Брінслі Шерідана» («Memoirs of the Life of Richard Brinsley Sheridan»), 1825; «Життя і смерть лорда Едварда ФітцДжеральда» («The Life and Death of Lord Edward FitzGerald»), 1831), Х. Уолпола («Останні десять років правління Джорджа II» («Last Ten Years of the Reign of George II»), 1846), почали з'являтися літературно-мистецькі мемуари (наприклад, Е. Д. Трелоні («Спогади про останні дні Шеллі і Байрона» («Recollections of the Last Days of Shelley and Byron»), 1858), жанровими варіаціями яких стали літературні портрети та спогади, що набули поширення з середини XIX століття.

У другій половині XVIII століття із мемуарів виокремилася автобіографія, прозовий опис справжньої історії приватного життя автора, написаний ним самим. Появу автобіографії більшість науковців (Ф. Лежен, В. Безрогов та інші) пов'язують із змінами суспільної свідомості, що відбулися в цей час, коли отримала поширення ідея цінності кожної людини та кожного моменту її життя [1, с. 145]. Тогочасні автори звернулися до історії формування й розвитку своєї особистості, розповіді про власний життєвий шлях, цим протиставивши індивідуально спрямовану автобіографію суспільно-історично зорієнтованим мемуарам.

За твердженням французького дослідника Ф. Лежена, автобіографія з'явилася майже одночасно в більшості літератур Європи та світу [43, с. 43]. У Франції й у світі загалом, першою автобіографією стала «Сповідь» («Confessions», 1770) Ж.-Ж. Руссо, у Німеччині зародження жанру автобіографії пов'язують з появою творів «Юність Генріха Стіллінга» («Heinrich Stillings Jugend», 1777) Й. Г. Юнга та «Антон Райзер» («Anton Reiser», 1785–1790) К. Ф. Моріца, у Швейцарії – з «Нещасний з Тогенбурга» («Pauvre Homme du Toggenburg», 1788) Брекера, в Італії – з «Життям» («Vita», 1790) В. Альф'єрі, у США – з автобіографією («Memoirs», 1771–1788) Б. Франкліна, в Англії – з автобіографією

(«Memoirs», 1796) Е. Гіббона. Більшість із цих творів були вперше опубліковані та набули широкої популярності вже після смерті авторів (як у випадку з автобіографіями В. Альф'єрі, Е. Гіббона й Б. Франкліна). В українській літературі жанр автобіографії бере свій початок з середини XIX століття, з часу появи твору «Моє життя» (1860) П. Куліша.

Перші автобіографії були написані та опубліковані під різними жанровими визначеннями. Зокрема, французькі й американські автори називали свої твори мемуарами (mémoires, memoirs) або сповідями (confession); англійські автори, поряд із терміном «мемуари» («memoirs»), використовували англійські новотвори на кшталт «самобіографія» («self-biography», «self-character»); німецькомовні автобіографи теж послуговувалися власними термінами «самобіографія» («Selbstbiographie»), «самозображення» («Selbstdarstellung»), «самоспогад» («Selbsterinnerung») тощо. І лише на початку XIX століття, у 1809 році, у статті англійського журналіста Р. Сауті з'явився термін «автобіографія» («autobiography»), що згодом значно поширився у світі та увійшов до терміносистем більшості літературознавств, зокрема й українського.

У XVII–XVIII століттях у самостійний літературний жанр виокремилися листи, приватний епістолярій відомих особистостей, що мав, окрім фактографічного, велике культурно-мистецьке значення. При королівських дворах і в паризьких літературних салонах (найвідомішими серед яких були паризькі салони маркізи де Рамбує, мадемуазель де Скудері, мадам Жофрен та інші) листи «відігравали роль газети» [41, с. 68]. З них дізнавалися новини, їх захоплено читали. Вони призначалися не лише адресатові, а й усім, до кого вони могли потрапити в руки. Найкращі зразки епістолярного жанру друкувалися для значного поширення. Так, великим попитом користувалися опубліковані в 1624 році «Листи» («Lettres») Геза де Бальзака, 1649 року побачили світ листи Вуатюра. Досить швидко цей жанр став популярним у жіночих колах, зокрема, визнання отримали листи мадам де Севінє, опубліковані в 1726 році вже після її смерті.

З XVIII століття листи отримали політичну гостроту, і класикою жанру стала кореспонденція Вольтера, яку він писав щодня протягом усього життя, «Листи до Малерба» («Lettres à Malesherbes», 1762) Ж.-Ж. Руссо, «Літературна кореспонденція» («Correspondance littéraire», 1778–1780) Д. Дідро, епістолярій, що був одночасно політичного, філософського й особистого характеру.

У XVII столітті в Англії в самостійний жанр літератури остаточно виокремилися щоденники (йдеться зокрема про щоденники С. Піпса та

Д. Івліна), і вже з кінця XVIII століття цей жанр набув популярності в інших літературах, де його відомими зразками стали щоденники мадам де Стаель, Б. Констана, Й.-В. Гете, О. Пушкіна та інших. Український щоденник, у сучасному розумінні цього терміна, побутує з XIX століття, з часу появи «Журналу» Л. Кричевської (1817), «Щоденника» М. Маркевича (1840–1853), «Журналу» (1857–1858) Т. Шевченка, щоденника П. Куліша тощо.

Як пояснює український дослідник О. Галич, «надзвичайний поштовх для розвитку щоденникового жанру в західноєвропейських літературах пов'язаний з сентименталізмом, що культивував інтерес до внутрішнього світу особистості шляхом „самоспостереження"» [8, с. 53].

На відміну від мемуарів, автобіографії та есе, щоденник не отримав єдиної загальновживаної термінологічної назви, тому в різних національних терміносистемах використовують свої терміни на позначення цього жанру (англ., амер. diary, фр. journal intime, нім. Tagebuch, ісп. diario personal, рос. дневник, укр. щоденник тощо). Єднає ці терміни складова частина «день», використана при творенні назви цього жанру.

До XVII століття в європейській літературі побутували переважно зовнішньо орієнтовані щоденники військової, суспільно-політичної й подорожньої тематики, в українській літературі XVII–XVIII століть вони були відомі під назвою діаріуша. З XVII століття в Англії з'явився новий вид щоденників – більш інтимного спрямування, і саме він дав поштовх до виокремлення щоденника в жанр літератури з низкою характерних ознак, як-от: поденна фіксація не лише навколишнього життя автора (суспільно-політичного, культурного, повсякденного), а і його думок, почуттів, емоцій. Перші щоденники писалися, здебільшого, для себе або кількох близьких людей й не були розраховані на оприлюднення. Вони не були обмежені жодними правилами написання та кодуванням, єдине, що їх об'єднувало – це звичка датувати записи. В епоху сентименталізму з'явилась мода на оприлюднення своїх особистих записів, і це дало поштовх до стрімкого розвитку жанру протягом наступних століть.

Автобіографії, щоденники та листи деякі сучасні науковці сприймають як суто жіночі жанри (зокрема цю тезу можна знайти в дослідженні Т. Бовсунівської «Основи теорії літературних жанрів» [2]), хоча класичні зразки цих спогадових жанрів були все ж таки написані чоловіками.

Доба сентименталізму з її тяжінням до опису почуттів спричинила також розвиток спогадової белетристики, творів, у яких справжні події та факти з життя автора й людей з його оточення переосмислюються,

художньо обробляються та подаються у вигляді нібито фіктивної історії з вигаданим сюжетом і персонажами. Спочатку в англійській, а згодом і в інших літературах, почали виникати нові жанрові (роман у листах) й тематичні (мемуарний, автобіографічний, подорожній роман) модифікації вже усталеного романного жанру («Рене» («René, ou les Effets des passions», 1802) Шатобріана, «Дитинство. Отроцтво. Юність» («Детство. Отрочество. Юность», 1852–1856) Л. Толстого, «Художник» («Художник»), «Музикант» («Музыкант») Т. Шевченка). Спільним для цих творів був амбівалентний характер письма, бо, з одного боку, йшлося про документальні мемуари, автобіографію тощо з їх тяжінням до відтворення справжньої історії з життя, а з іншого – про фікційний жанр роману, який передбачав вигаданий сюжет і персонажів.

Подальшого розвитку набули відомі з античності автобіографічні жанри сповіді та апології.

Перші сповіді мали характер духовно-релігійних зізнань, часто містили мотиви покаяння в скоєних гріхах. З XVIII–XIX століть вони отримали більш світський характер і стали різновидом інтимної автобіографіки (наприклад, «Сповідь англійця, що курить опіум» («Confessions of an English Opium Eater», 1822) Т. де Квінсі, «Приватні спогади та сповідь виправданого грішника» («The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner», 1824) Д. Хогга, «Сповідь» («Confession», 1830) Ж. Жанена, «Сповідь молодої дівчини» («Confession d'une jeune fille», 1864) Жорж Санд, «Авторська сповідь» («Авторская исповедь», 1847) М. Гоголя, «Сповідь» («Исповедь», 1879–1882) Л. Толстого тощо).

Апологія (від гр. apologia – захист, виправдання) – жанр, відомий ще з античних часів як «беззастережний захист певних положень, теорії чи особи» [23, с. 58], і якщо спершу йшлося, здебільшого, про захисні промови на оборону певної особи або віри, то з XVIII–XIX століть з'явились апології-самовиправдання, які стали різновидом інтимної автобіографіки («Апологія його життя» («Apology for His Life», 1740) К. Сіббера, шеститомна «Апологія життя Джорджа Анни Белламі, що була в Ковен Гарден театрі, написана нею самою» («An Apology for the Life of George Anne Bellamy, late of Covent Garden Theatre, Written by Herself», 1785) Д. А. Белламі, «Апологія» («Apologia pro Vita sua», 1864) кардинала Ньюмана тощо).

В українській літературі XIX століття жанри сповіді й апології були зазвичай складовими елементами інших літературних жанрів, зокрема автобіографії (наприклад, «Моє життя» П. Куліша або «Автобіографія» М. Драгоманова).

Доба романтизму спричинила активізацію жанру подорожнього нарису («Подорож до Західних островів Шотландії» («A Journey to the Western Islands of Scotland», 1775) С. Джонсона, «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» («A Sentimental Journey through France and Italy», 1768) Л. Стерна, «Подорож з Петербурга в Москву» («Путешествие из Петербурга в Москву», 1790) А. Радищева, «Шлях з Парижа до Єрусалиму і з Єрусалиму до Парижа, що пройшов через Грецію, Єгипет, Берберію та Іспанію» («Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne», 1811) Шатобріана, «Подорож на Схід» («Voyage en Orient», 1835) А. де Ламартіна, «Подорож Іспанією» («Voyage en Espagne», 1845) Т. Готьє, «Поездка в Грузию» І. Кулжинського (1850) тощо), жанру, основою якого є «опис мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про якісь, у першу чергу невідомі читачеві або маловідомі, країни, землі, народи» [19, с. 839]. Цей жанр опинився на перетині географічної, автобіографічної, мемуарної, етнографічної, публіцистичної літератури, і в ньому відомі мандрівники не лише знайомили з «новими народами, новими звичаями, невідомими досі релігіями» [44, с. 24], а й докладно описували свої подорожі та ділилися особистими враженнями від побаченого.

Цей жанр побутував і раніше (зокрема «Книга про різноманітність світу» («Il Milione», 1299) Марко Поло, «Основні мореплавання, подорожі та відкриття англійської нації» («The Principal Navigations, Voyages and Discoveries of the English Nation», 1589) Р. Хаклута, «Історія подорожі, здійсненої до бразильської землі» («Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil», 1534–1613) Ж. де Лері, «Мандри» («Peregrinação», 1614) Ф. Мендіша Пінту тощо), проте в добу сентименталізму, коли «центром ідейно-композиційного тяжіння зробили не "зовнішнє" (пейзаж, етнографія, пам'ятки чужої культури), а свідомість автора» [18, с. 421], він став більш особистісно зорієнтованим, через що й був уведений пізніше до корпусу текстів про себе та своє життя.

Дослідники використовують різні назви на позначення цього жанру: англ. travel writing, амер. travelogue, фр. récit de voyage, нім. Reisebericht, ісп. libro de viaje, рос. путевой очерк, укр. подорожній нарис, подорож тощо.

Отже, уже з XVII–XVIII століть окреслилися основні структурні (мемуаристика, автобіографіка, діаристика, епістолярій) й тематичні (подорожня, військова тощо) різновиди літератури особистого спогаду.

У XIX столітті з'явилися нові жанри спогадової літератури. У цей час з мемуарів у самостійний жанр виокремився літературний портрет

(фр. portrait littéraire, рос. литературный портрет, укр. літературний портрет). Як відзначає О. Галич, «письменник, який працює в жанрі літературного портрета, намагається через одну або кілька зустрічей з героєм показати цілісність, складність і багатогранність його особистості. Водночас він прагне досягти портретної схожості, що теж визначає специфіку жанру» [7, с. 336].

Літературний портрет може побутувати як художньо-біографічний, мемуарно-біографічний та літературно-критичний жанр, кожен з яких має свою специфіку (див. з цього приводу праці О. Галича [7; 9; 10], І. Василенко [4; 5], І. Клеймьонової [15] та інших), проте зауважимо, що лише мемуарно-біографічний літературний портрет належить до літератури особистого спогаду.

І. Василенко визначає мемуарно-біографічний літературний портрет як «жанр, важливою характеристикою якого є спрямованість до зображення неперсічної людської особистості, її духовних шукань, моральних принципів» [4, с. 1]. Як відзначає ця дослідниця, «у центрі уваги автора літературного портрета завжди знаходиться особистість героя» [4, с. 11], його зовнішність, риси вдачі, оскільки метою створення літературного портрета є «прагнення автора спогадів відтворити в пам'яті постать людини в її найхарактерніших рисах» [4, с. 10].

У західноєвропейських літературах в окремий жанр мемуарної творчості виокремилися спогади (англ. та амер. reminiscences, фр. souvenirs, нім. Erinnerungen, рос. воспоминания, укр. спогади тощо), які можна визначити як сукупність асоціативно-ретроспективних згадок про знайому людину чи певні події з власного життя. На відміну від мемуаристів та автобіографів, автори спогадів не мають на меті цілісне відтворення образу відомого знайомого або зображених подій, ідеться лише про фрагментарні уривчасті спомини.

Хоча цей жанр почав активне побутування з XIX століття (зокрема «Музичні спогади графа Маунт Еджкамба» («Musical Reminiscences of the Earl of Mount Edgcumbe») Р. Маунт Еджкамба, спогади («Reminiscences», 1869) Г. К. Робінсона тощо), своє теоретичне обґрунтування він отримав лише з другої половини XX століття. В українському літературознавстві спогади досі не виокремлені в самостійний жанр літератури, через що їх тексти розглядаються в межах жанрів мемуарів та автобіографії, а назва цього жанру – спогади – сприймається абсолютним синонімом жанру мемуарів.

З середини XIX століття з розвитком літературної критики та видавничої справи бере свій початок жанр автобіографічного нарису, у якому відомі на той час автори робили короткий огляд власного життєвого й творчого шляху. Зазвичай ці твори, що в різних літературознавчих традиціях досі мають різні термінологічні назви (англ. та амер. note autobiographic, фр. notice biographique, curriculum vitae, нім. autobiografische Skizze, рос. автобиографический очерк, укр. автобіографічна замітка, автобіографічний нарис, автобіографічні нотатки), писалися на прохання конкретних дослідників і видавців художніх творів, енциклопедій, довідників тощо.

В українській літературі жанр автобіографічного нарису представлений з середини XIX століття нарисами Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської, Н. Кобринської та інших.

У цей час завдяки появі біографічного методу Ш.-О. Сент-Бева й ученню І. Тена виникла цікавість до письменницьких записних книжок (англ. notebook, фр. carnets, нім. Notierenbuch, Notizenhelf, рос. записные книжки, укр. записники, або записні книжки), які почали розглядати як самостійний літературний жанр, що становить спорадичні записи, котрі «відображають теперішній для письменника час» [9, с. 43] і складаються зазвичай з розрізнених думок, планів майбутніх творів, попередніх замальовок тощо. Тим самим вони стають ключем до розуміння творчої лабораторії письменників, і, як відзначає О. Галич, «зі сторінок записної книжки письменник постає перед читачем один на один без будь-яких посередників. Кожна записана ним думка, уривок фрази, окреме слово допомагають чіткіше зрозуміти хід його мислення, емоції та настрої, що виплескувалися в рядки його творів» [9, с. 43].

Популярності набули записники В. Гюго, Г. Флобера, Е. Золя та ін. В українській літературі більш відомими стали записні книжки письменників XX століття (записники С. Васильченка, О. Довженка, П. Тичини, О. Гончара й інших).

На межі XIX–XX століть в окремий літературний жанр виокремилися нотатки (англ., фр. notes, нім. Notizen, рос. записки, укр. нотатки), тобто «розрізнені записи, що ведуться вряди-годи і не мають чіткої хронології» [9, с. 44], для них, на думку О. Галича, характерна «відносність хронології, нерегулярність записів, фрагментарність, уривчастість, різка зміна сюжетів, ракурсів зображення тощо» [9, с. 44].

Тематика нотаток є різноманітною – літературні портрети письменників, підготовчі матеріали майбутніх книг, роздуми над життям тощо.

Першими зразками цього жанру стали «Портрети письменників. Естетичні нотатки» («Portraits d'écrivains. Notes d'esthétique», 1889) П. Бурже, «Нові дослідження і літературні нотатки про кількох письменників XIX століття» («Nouvelles études et notes littéraires sur quelques d'écrivains du XIX siècle», 1902) Ж. Водона, «Письменники і звичаї» («Les écrivains et les moeurs: notes, essais et figurines (1897–1900)», 1902) Ж.-А. Бордо, «Образи письменників: нотатки про Жіда, Лакретеля, Монерлана, Валері і Жільбера де Вуазена» («Visages d'écrivains: notes sur Gide, Lacretelle, Montherlant, Valéry et Gilbert de Voisins», 1947) Е. П. Бендза тощо. В українській літературі нотатки як жанр виокремилися в XX столітті («Літературно-мистецькі записи» та «Як я писав» П. Тичини, нотатники Є. Маланюка тощо).

Однак незважаючи на появу окремих жанрів спогадової літератури, що мали низку спільних типологічних ознак, література XVIII–XIX століть полишила кілька знакових творів, які й сьогодні не піддаються чіткій жанровій дифеніції. Ідеться здебільшого про твори, що опинилися на перетині мемуарів і автобіографії (наприклад, «Поезія і правда» («Dichtung und Wahrheit: aus meinem Leben», 1831) Й.-В. Гете, «Замогильні нотатки» («Mémoires d'outre-tombe», 1848) Шатобріана тощо). Синтез автобіографії, мемуарів, літературного портрета, історичної хроніки подано в «Минулому і думах» («Былом и думах») Герцена. Жанрова приналежність цих творів і досі викликає жваві суперечки в колі літературознавців.

На погляд О. Галича, «XX століття найдраматичніше в людській історії: дві світові війни, безліч революцій, замахів, змов, актів терору, державних переворотів, техногенних катастроф. Початок століття – далека англо-бурська війна, кінець – досить близькі від України балканські події та чеченська війна, і в такому обрамленні мільйони людських доль, щасливих і нещасливих, драматичних і трагічних, оптимістичних і не дуже…» [9, с. 4].

Значної ваги набуває військово-політична мемуаристика, в один із тематичних різновидів мемуарної літератури виокремлюється табірна проза, що є «документальним свідченням про пережите в'язнями радянських і нацистських концтаборів» [16, с. 62].

Поширення теорій З. Фройда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана, Ж. Дельоза та інших призвело до появи нового типу автобіографічного письма – автобіографічних психоаналітичних студій. Як наслідок, за твердженням Л. Касян, виникає загальна «тенденція до максимальної самооголеності» [14, с. 48], через що «практично не залишається закритих, заборонених тем» [14, с. 48].

З кінця 1960-х років намітився зсув від домінування змісту до пріоритету форми, унаслідок чого, як слушно зауважує Л. Касян, відбулося «поступове ускладнення жанрових форм, поглиблення психологізму, розширення проблематики, урізноманітнення арсеналу художніх засобів» [14, с. 48].

1970-ті роки змінили традиційні уявлення про поділ літератури на художню, або фікційну, і документальну, або нефікційну. Наприкінці 1960-х – протягом 1970-х років, після появи «Антимемуарів» («Antimémoires», 1967) А. Мальро та автофікційного роману «Син» («Fils», 1977) С. Дубровські, знову постало питання взаємодії белетристичного романного жанру й небелетристичних видів письма. У цей час виник новий різновид мемуарної та автобіографічної літератури – автофікційна белетристика. Цей пласт фікційної мемуаристики й автобіографіки представлений вигаданими автобіографічними історіями фіктивних персонажів, які видаються за справжні історії з життя автора. З часом автофікційне письмо (відоме у світі під різними термінологічними назвами, як-от: англ. та амер. autofiction, фр. autofiction, нім. Autofiktion, icп. autoficción, рос. автофикциональное письмо, укр. автофікційна проза) значно поширилося літературами світу, особливо в період постмодерну, проте сьогодні, так само як і антимемуари, належить до царини художньої, а не документальної літератури, оскільки в ньому фікційність переважає над фактуальністю.

Наприкінці XX – початку XX століття автобіографічна література поповнилася за рахунок нових жанрів – абеткової автобіографії й автогеобіографії.

Абеткова автобіографія (англ., амер. alphabiography) – це творчий проект англійських і американських університетів і коледжів, який досить швидко набув світового поширення завдяки мережі Інтернет. Її особливістю є чітко окреслена структурна схема побудови текстової площини. Вона обов'язково має складатися з коротких історій чи розділів, розташованих за алфавітом; мати назву, що починається з відповідної літери, як-от: «B» – «Baseball», «F» – «Family» тощо; і мати відповідне чітке графічне виділення кожного розділу. Абеткова автобіографія є децентрованим асоціативно-психологічним твором, у якому основну увагу приділено найяскравішим життєвим спогадам автора. Алфавітні розділи можуть бути присвячені важливим або не дуже подіям з життя автора; знайомим людям; матеріальним і абстрактним речам, які викликають в уяві пережиті раніше яскраві відчуття тощо. Абеткова автобіографія

будується не за хронологією, а за асоціацією, яку викликає та чи та літера алфавіту, й обов'язковим є лише чітке дотримання алфавітної послідовності.

Серед прикладів літературних абеткових автобіографій можна назвати твори «Ніч» («Night») Е. Візель, «Коли я була молодою в горах» («When I Was Young in the Mountains») С. Райлент, «Будинок на вулиці Манго» («The House on Mango Street») С. Сіснерос тощо.

В українській літературі жанр абеткової автобіографії представлений іронічною книгою О. Кривенка та В. Павліва «Енциклопедія нашого українознавства», яку згодом було розширено до країнознавчого Інтернет-проекту «Енциклопедія нашого українознавства ім. Кривенка». Автори «Енциклопедії нашого українознавства» взяли за основу український алфавіт і значно розширили кількість історій за рахунок розташування кількох коротких асоціативних історій на кожну літеру.

Так, літера «А» містить підрозділи «Автобіографія», «Алкоголізм», «Антитеза», «Апокрифи», «Архипчук Сергій» та «Архітекст», тим самим у межах одного розділу поєднуються фактографічні автобіографічні відомості про обох авторів, психологічні проблеми, специфіка їх творчої діяльності й міжособистісні взаємини з іншими людьми.

І для українських, і для зарубіжних абеткових автобіографій спільною є проблема вибору асоціацій на «складні» літери алфавіту, наприклад, «Q», «X», «Y», «Z», у випадку з англомовним варіантом жанру.

В «Енциклопедії нашого українознавства» відсутні розділи на літери «Ґ», «И», «Ї», «Щ» і «Ь». З метою полегшення процесу вибору асоціацій створюються спеціальні сайти, активно працюють форуми: «Alphabiography», «Alphabiography Project», «Alphabiography letter ideas?» тощо, на яких автори обмінюються ідеями щодо можливих варіантів назв асоціативних історій.

Автогеобіографія (англ. та амер. autobiogeography) – це асоціативна розповідь автора про відвідані ним місця, інакше кажучи, авторська географічна мапа з особистими спогадами й коментарями.

Цей вид автобіографічного письма виник на початку 2000-х років у США і згодом завдяки Інтернет-мережі отримав поширення іншими країнами світу. Автогеобіографія може мати найрізноманітніші структурні форми, зокрема, так само, як і абеткова автобіографія, може будуватися за алфавітним принципом (як, наприклад, «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича). Об'єднавчим критерієм є тематика – авторська особиста географія.

Поширення комп'ютерної мережі Інтернет призвело до появи нових жанрів діаристики – online щоденників, блогів і мікроблогів.

Online щоденники (амер. online diary, фр. online journal, нім. online Tagebuch) – це щоденники, що ведуться на особистих або спеціалізованих сайтах мережі Інтернет. Вони беруть свій початок у США з 1994 року, з часу появи мережевого щоденника «Відкритий щоденник» («Open Diary») К. Пінханес. У цей час поширення набули також щоденники Д. Холла, К. Бьорк, Б. Сазерленда, Д. Сігела та інших.

Згодом вони трансформувалися в блоги – мережеві щоденники, що ведуться на спеціальних інтернет-сайтах і становлять сукупність особистих записів в ахронологічному порядку (від останньої за часом до першої) про суспільно-політичне, громадсько-культурне, духовне, приватне життя блогера та країни, і можуть супроводжуватися фотознімками й мультимедіа. Перші блоги беруть свій початок з 1990-х років у США, проте найбільшої популярності вони набули з 2000-х років, з часу появи перших об'єднавчих сайтів блогерів.

Термін «блог», що ввійшов до терміносистем багатьох країн світу (англ. та амер. blog, фр. blog, нім. Blog, рос. блог, укр. блог тощо), походить від усічення англійського виразу «web log» (мережевий журнал) і вперше був використаний американським блогером П. Мерхольцем у 1999 році.

З часу появи американської соціальної мережі Twitter значного поширення набули мікроблоги (англ. та амер. microblog, фр. microblog, нім. Mikroblog, рос. микроблог, укр. мікроблог тощо) – короткі місткі записи на будь-яку тему, що інколи супроводжуються фото або відео. На відміну від блогу, мікроблог чи мікропост, складається лише з кількох слів або речень і їх основне призначення «інформувати своїх друзів чи колег про події, які відбулися в житті користувача» [27].

Усі згадані вище жанри у своїй сукупності становлять корпус текстів літератури особистого спомину з її орієнтацією на референційність, фактографічність, збереження історичної та культурної пам'яті, сильне особистісне начало.

Особливістю цього виду літературної творчості є те, що, з одного боку, література особистого спогаду наслідує типологічні риси документалістики, складником якої вона є. Як наслідок – її обов'язковими елементами стають опора на справжні події й факти, документально підтверджені офіційними та неофіційними джерелами; мінімальний ступінь вимислу й домислу; ретроспективність; подвійна часова перспектива бачення – тоді

й тепер тощо З іншого – йдеться про те, що на документальну спрямованість оповіді накладається великий ступень суб'єктивізму, бо твори літератури особистого спогаду відображають лише те, «учасником, очевидцем, сучасником або спадкоємцем» [29, с. 31] чого автор був особисто.

Так ми говоримо про те, що ці твори пишуться переважно на основі автобіографічної пам'яті автора. В окремих випадках у якості опори для пам'яті мемуариста або для підтвердження правдивості його слів можуть використовуватися документальні джерела, які реально існували, різноманітні матеріали особистого архіву, свідоцтва інших людей документального чи мемуарного характеру. Однак пріоритет при написанні мемуарних творів різних видів завжди надається пам'яті мемуариста, а, відповідно, йдеться про особистісне бачення й суб'єктивне оцінювання описаних подій, які дійсно відбувалися в минулому або сучасному мемуариста.

Як відзначала В. Нуркова, авторитетний знавець проблем функціонування автобіографічної пам'яті, «специфіка матеріалу, що включається в автобіографічну пам'ять, така, що він допускає варіативність інтерпретації» [28, с. 88], бо «значення і смисл події можуть змінюватися з часом у зв'язку з її наслідками чи обставинами, які заново відкрилися» [28, с. 89]. В окремих випадках ми маємо справу зі свідомим (з різних причин) чи несвідомим перекручуванням фактів, зміщенням певних смислових акцентів, що незмінно призводить до деформації поданої інформації та неправдивої інтерпретації описаних подій.

Іншою проблемою автобіографічної пам'яті, на яку вказує В. Нуркова, є те, що «документальні свідоцтва індивідуального життя людини, з одного боку, доволі фрагментарні й розрізнені, а з іншого – фіксують тільки соціально значущі аспекти тієї чи іншої події. Водночас глибоко інтимна, смислова складова особистого минулого залишається поза кутом зору "зовнішньої" хроніки життя» [28, с. 89].

Нерідко ми маємо справу з авторською самоцензурою, яка виражається у вибірковій подачі мемуарного або автобіографічного матеріалу. У більшості випадків це відбувається з морально-етичних міркувань.

Ще одна проблема функціонування автобіографічної пам'яті полягає в тому, що не весь мемуарно-автобіографічний життєвий матеріал зберігається в пам'яті. Зазвичай запам'ятовуються найбільш значущі, емоційно марковані, події. Водночас, як відзначають самі мемуаристи, абсолютно неможливо з плином часу дослівно реконструювати ті чи інші розмови, навіть ті, що відбулися відносно нещодавно. Запам'ятовується

суть розмови, але не кожне вимовлене слово. І в цьому випадку, за зізнаннями самих мемуаристів, їм на допомогу приходять широкі можливості белетристичної літератури з її загальновизнаними правилами побудови діалогізованого мовлення.

Можна констатувати, що найбільш оперативними й мобільними мемуарними жанрами, які одразу фіксують події та перші безпосередні емоції на них, є мікроблоги, блоги, щоденники й листи.

Отже, унаслідок складного еволюційного шляху – від окремих спогадових елементів у структурі синкретичних творів до чітко розмежованих жанрів та напрямів, література особистого спогаду оформилася в систему, що ввійшла до складу нефікційного документального письма.

До XIX століття всі твори про себе й своє життя розглядалися в межах риторики, яка охоплювала всі види літературної творчості, відомої ще з часів античності під назвою narratio. Її складники – historia, argumentum і fibula – різнилися між собою ступенем правдивості відображених подій.

Уже в XIX столітті із загальної риторичної науки виокремилися художня література, або белетристика, та історіографія. Як зазначає хорватський дослідник А. Златар, «історіографія й мемуари (включно з автобіографією) під крилом риторики тлумачилися як оповідь про те, що відбулося насправді. Їх спільність з романом полягала в модусі оповіді, а від роману їх відрізняла ступінь справжності / правдоподібності на противагу поняттю можливого / вигаданого, що було властиве роману» [12, с. 35].

Твори про себе й своє життя почали розглядатися в межах історіографії, хоча частина з них була написана з використанням белетристичної техніки письма. Традиція відносити літературу особистого документа до історіографії зберігається і в наш час у роботах істориків.

XIX століття, за висловом А. Златара, «дало пріоритет критерію істини, протиставивши брехню і дійсність, над критерієм вимислу» [12, с. 35], і саме тоді дослідники заговорили про подальше членування художньої літератури та історіографії на види й підвиди.

Так, у Росії виникає поняття літератури людського документа, під якою розуміли мемуари, спогади, автобіографії та листи. Це поняття протиставляло «справжні людські свідчення» художній, белетризованій, літературі й відносилося до царини історіографії.

У 1897 році в праці «Питання критики» («Questions de critique») французького науковця Ф. Брюнетьєра з'являється поняття особистісної літератури («littérature personnelle»), що зібрало в єдину систему «всі

форми, які може набувати “оповідь про себе”» [42, с. 435], серед них «різноманітні практики більш або менш ретроспективні (спогади чи щоденник), більш або менш уважні до контексту (мемуари чи автобіографія), більш або менш фікційні (сповідь чи мемуарний роман), більш або менш приватні (епістолярій чи щоденник)» [42, с. 435] тощо. Так, було звернено увагу на проміжне становище (на кордоні белетристики й історіографії) літератури особистого спогаду.

Кінець XIX – початок XX століття були позначені домінуванням естетичного начала в літературі, а отже, більшу увагу було приділено белетристиці.

З 1920-х років підсилюється вага невигаданих історій з реального життя й дослідники заговорили про те, що за ними майбутнє. У цей час виникає розподіл літератури на художню та документальну, остання з яких розумілася як сукупність справжніх оповідей про те, що було насправді. Саме до документальної літератури ввійшла переважна більшість оповідей про себе й своє життя.

Серед рис документальної літератури науковці називають синтез документального начала й художньої вигадки, правдивість, фактографічність, документальну достовірність, об’єктивність, у більшості випадків використання справжніх імен, дат і географічних позначок.

Характерним є те, що відображення дійсних подій та їхніх учасників подається крізь призму авторського Я, а отже, до провідних рис документальної літератури додаються суб’єктивність, особисте начало, зрощення образів автора й наратора тощо.

Важливим складником документалістики є документальний факт, тому можна стверджувати, що документальна література – це, перш за все, література офіційного та особистого документа, який у цьому виді літератури, окрім допоміжної функції, може мати «самостійне естетичне значення» [25, с. 9]. Документ не лише є джерелом отримання необхідної документалісту інформації, а й активно входить у текстову канву документального твору у вигляді вставної конструкції.

Водночас документальна література – це література пам’яті, пам’яті історичної, культурної, особистої. Як зазначає М. Коцюбинська у дослідженні «Історія, оркестрована на людські голоси», документальна література приваблює читачів тому, що в ній ми знаходимо «людинознавчі істини, психологічні глибини людини у її самомотиваціях, автохарактеристиках, сповідях» [17, с. 57]. Тому до переліку провідних рис документальної літератури додаються екзистенційність, глибокий психологізм,

«співвіднесення власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв» [10, с. 30].

Особливістю документалістики є те, що вона не лише фіксує, реконструює, а й осмислює та переосмислює теперішнє й минуле. Саме тому більшість документальних творів з'являється в переломні роки життя суспільства.

Незважаючи на те, що поняття «документальна література, або документалістика» існує вже більше, ніж півстоліття, науковці й сьогодні не мають єдиної думки щодо його основних характеристик і структури.

Так, у більшості робіт з теорії та історії документальної літератури йдеться про типологічні різновиди й окремі жанри документалістики.

М. Кораллов, І. Щербакова, Н. Колошук та інші у межах документальної літератури окремим тематичним різновидом виділяють табірну прозу, що є «документальним свідченням про пережите в'язнями радянських і нацистських концтаборів» [16, с. 62].

В. Федоров, Н. Ігнатів, С. Алексієвич та інші окремим різновидом документальної літератури вважають «магнітофонну літературу», або «багатоголосе, хорове самодослідження життя» [33, с. 14] (за термінологією Н. Ігнатів, «епічно-хорова проза», або «жанр голосів» [13, с. 1]). Особливістю цієї літератури є те, що художньо-документальний текст конструюється з розрізнених документальних свідчень очевидців чи учасників певної події або подій. Водночас текст має подвійну конструкцію – з одного боку, багатоголосе документальне свідчення очевидців, а з іншого – робота автора, який із розрізнених текстів робить суцільний текст.

Значно менше ми маємо праць, де б виокремлювалися й характеризувалися структурні різновиди документальної літератури.

М. Цвайг, «оговорюючи умовність такої класифікації» [35, с. 6], окремими видами художньо-документальної літератури вважає «автобіографію, біографію, щоденник, мемуари, нарис, епістолярну літературу, документальну драму тощо» [35, с. 6].

В українському літературознавстві найпоширенішою є класифікація О. Галича, який вважає, що документалістика «охоплює три найважливіші напрямки: мемуаристику, художню біографію і письменницьку публіцистику» [9].

Інший погляд репрезентує М. Федунь, згідно з якою документалістика має вісім різновидів – публіцистичний і документальний кінематограф, фотографія, документальне образотворче мистецтво, збірник документів, ділова й особиста документація, документальна драма, епістолярій і

документальна проза, яка складається з науково-художньої й мемуарної літератури. Мемуарна література, своєю чергою, поділяється, на думку дослідниці, на шість підвидів – подорожню літературу; автобіографії, нариси, розповіді, записки, портрети, спогади, некрологи, мартирологічну літературу; щоденники, репортажі з минулого (домінує історична інформація); мемуарні повісті та романи, поеми, вірші, автобіографічні твори; твори, у яких досліджуються події, уточнюються факти (публіцистично спрямовані); збірники мемуарів [34, с. 447].

На нашу думку, зі структурно-типологічного погляду, документальна література складається з чотирьох основних напрямів – історичної документалістики, художньої біографіки, художньої публіцистики й мемуаристики.

При укладанні цієї класифікації ми враховували, перш за все, основний об'єкт документальної оповіді; джерела отримання документальної інформації; види авторської присутності в тексті (зокрема в якості стороннього спостерігача, свідка або головної дійової особи); суб'єктивний чинник особистої участі в подіях, описаних у творі, чи особистого знайомства з безпосередніми учасниками подій; жанрово-типологічні характеристики документальних творів тощо.

Ми спиралися саме на ці чинники розмежування через те, що в документалістиці, на нашу думку, образ автора є ключовим у формуванні читацької рецепції твору. Як влучно зазначає О. Местергазі, «якщо без знання про біографічного автора читач ще може обійтися, то без "образа автора" припинить існувати твір як такий, оскільки "образ автора" можна порівняти з віссю, навколо якої обертається й без котрої неминуче розпадається створений письменником світ» [25, с. 117]. Особливо якщо враховувати той факт, що одним із джерел отримання інформації про важливу історичну подію чи видатну постать минулого або сучасності є автобіографічна пам'ять автора.

Отже, ***історична документалістика*** – це сукупність художньо-документальних творів про реальні історичні події, учасником яких автор не був особисто, проте реконструював їх за допомогою офіційних і особистих документів, залишених свідками й учасниками описуваних подій.

Класичними зразками історико-документальних творів є «Історія французької революції» («The French Revolution: a History») Т. Карлейля, «Оповідання про славне Військо Запорозьке низове» А. Кащенка тощо.

Історична документалістика не має власного провідного жанру, тому активно використовує синтезовані жанри документальної епопеї, документального роману, документальної повісті тощо.

Основним об'єктом авторської уваги в історичній документалістиці є історична подія, однак, на відміну від мемуариста, історичний документаліст покладається не на власну пам'ять, а лише на проведене документальне дослідження. Водночас документ, який є важливим джерелом отримання інформації, може вводитися в текстову канву твору у вигляді вставної конструкції, де виконує здебільшого допоміжну функцію.

У цьому виді документалістики образ автора є тотожним образові наратора, проте не є ідентичним образові головного героя і оповідь зазвичай ведеться від третьої особи.

Типовими рисами історичної документалістики, окрім загальнодокументальних, є панорамність, епохальність, аналітичність, ретроспективність тощо.

Художня біографіка – це сукупність художньо-документальних творів про життя й діяльність видатної людини, з якою автор не був особисто добре знайомим, а отже, реконструкція «Я» Іншого відбувається здебільшого за допомогою документально фіксованих фактів і бесід з головним героєм чи людьми, які знають або знали його особисто.

Так само, як і в історичній документалістиці, документ є важливим джерелом отримання інформації й може активно входити в текст художньо-біографічного твору, де виконує, як правило, допоміжну функцію.

Класичними зразками цього виду документалістики є «Олімпіо, або Життя Віктора Гюго» («Olympio ou la Vie de Victor Hugo») Андре Моруа, «Агата Крісті» («Agatha Christie») Д. Морган, «Лев Толстой» («Léon Tolstoï») Анрі Труайя, «Вірую» Ю. Хорунжого тощо.

Художня біографіка має свій основний жанр – художню біографію, але водночас використовує жанр літературного портрета й синтезовані жанри художньо-біографічних роману, повісті, оповідання тощо.

Головним об'єктом авторської уваги є історія життя видатної особистості, саме тому типовим є ведення оповіді від третьої особи, водночас, так само як і в історичній документалістиці, образ автора є ідентичним образові наратора і не є тотожним образові головного героя.

Залежно від основного предмета зображення художня біографіка поділяється на сюжетно-подієві й асоціативно-психологічні життєписи (див. з цього приводу роботи О. Галича, зокрема «Современная художественная документально-биографическая проза» [6], наше дослідження «Наративні виміри художньо-біографічної прози» [37] тощо).

Характерними рисами художньої біографіки, окрім загальнодокументальних, є хронікальність, ретроспективність, домінування одного головного героя тощо.

Художня публіцистика – це сукупність художньо-документальних творів, основною метою яких є відображення авторської позиції щодо важливих, на його думку, подій.

Прикладом художньо-публіцистичних творів є «Есе» («Essais») М. Монтеня, «Голоси Марракешу» («Die Stimmen von Marrakesch») Е. Канетті, «Подорож од Полтави до Гадяча» П. Мирного тощо.

Жанрами художньої публіцистики є нарис, есе, репортаж, памфлет, інтерв'ю, некролог тощо.

Типовим для художньої публіцистики є довільна тематика, оскільки об'єктом авторської уваги можуть бути суспільно-політичні, філософські, моральні, релігійні, літературні, економічні, екологічні та інші проблеми.

Авторська позиція в цьому виді документалістики є ключовим чинником твору. Не менш важливим є й авторське мистецтво переконання. Саме тому серед провідних рис художньої публіцистики – емоційність, вплив на свідомість широкого кола людей, діалогічність, динамічність тощо.

Композиція художньо-публіцистичних творів зазвичай є вільною.

Мемуаристика, на нашу думку, – це сукупність художньо-документальних творів, у яких автор був свідком чи безпосереднім учасником описуваних подій, реконструйованих або зафіксованих не лише за допомогою офіційних і особистих документів, а й на основі автобіографічної пам'яті автора.

І саме до цього напряму документалістики ввійшла переважна більшість творів про себе й своє життя.

Термін «мемуаристика» не є загальноприйнятим у світовому літературознавстві й побутує переважно в українській, російській, білоруській та інших літературознавчих традиціях.

Синонімічним до цього терміна є термін «автодокументальний текст», уведений у 1970 році А. Урбаном і розширений Л. Гінзбург до поняття автодокументальних жанрів, тобто «групи текстів з "установкою на справжність"» [25, с. 7]. Цей термін поєднав щоденники, нотатки, спогади, автобіографії, сповіді та інші особистісно зорієнтовані тексти, і сьогодні використовується в українському літературознавстві.

В англійському та американському літературознавстві на позначення письма, у якому реальне життя, власне чи інших людей, є основним об'єктом оповіді [47, с. 10], використовується термін «письмо про

життя» («life writing»), хоча й трапляються інші, менш вживані, терміни, як-от: «письмо про своє життя» («self life writing»), «життєвий наратив» («life narrative») тощо.

У французькому літературознавстві існує кілька термінів на позначення сукупності текстів мемуарно-автобіографічного характеру. Найуживанішим є термін «письмо про себе» («écriture du soi»), який з'явився наприкінці 1960-х років і сьогодні активно побутує поряд із раніше введеним терміном «особистісна література» («littérature personnelle»). Українські аналоги цього терміна «особистісне письмо», «письмо про себе» використовувала у своїх працях українська дослідниця В. Фесенко. Сучасне французьке літературознавство послуговується й іншими синонімічними термінами, як-от: «література про себе» («littérature du moi»), «письмо про себе» («écriture du moi»), «его-документи» («égo-documents»), «особисті документи» («documents personnels»), «література, у якій говорять про себе» («la littérature où l'on parle de soi»), «інтимна література» («littérature intime»), «інтимне письмо» («les écritures de l'intime»).

У німецькому й голландському літературознавствах поширення набув термін «его-документи» («Ego-Dokumentes»), запропонований у 1955 році істориком Ж. Прессером на позначення «сукупності автобіографічних творів, включно із мемуарами, щоденниками, листами та подорожніми записами» [40]. Цим терміном активно послуговуються німецькі й голландські історики, соціологи та літературознавці, останнім часом він почав використовуватися й в окремих французьких, російських і українських наукових розвідках.

Синонімічним до нього є німецький термін «особисте свідчення» («Selbstzeugnis»), який трапляється в німецькомовних роботах межі XX–XXI століть.

У польському літературознавстві побутує термін Р. Зіманда «література особистого документа» («literatura dokumentu osobistego»), який сьогодні використано в розвідках Б. Бакули, М. Чермінської тощо.

Російські науковці поряд із загальноприйнятим терміном «мемуаристика» вживають терміни «его-текст» («эго-текст»), «автодокументальний текст» («автодокументальный текст»).

У роботах сучасних українських літературознавців є багато термінів, як-от: «література особистого документа», «его-документ», «автодокументальна проза», «особистісне письмо», «письмо про себе», проте єдиним загальноприйнятим терміном є «мемуаристика», хоча останнім

часом поширення набувають терміни «спогадова література», «спогадальна література», «література спогаду».

У нашому дослідженні [36] ми пропонуємо термін «література особистого спогаду», оскільки в мемуарах, сімейних хроніках, автобіографіях, автопортретах, сповідях, апологіях, щоденниках, листах, нотатниках, записниках, есе, автокоментарях тощо автор на основі власної пам'яті документально фіксує чи художньо відтворює те, учасником або свідком чого він був особисто.

Ми схильні говорити про те, що мемуаристика є складним і багаторівневим видом документалістики, який складається з кількох підвидів – власне мемуаристики, автобіографіки, діаристики, епістолярію тощо.

Власне мемуаристика – це сукупність художньо-документальних творів, основною метою яких є реконструкція подій чи «Я» Іншого свідком чи безпосереднім учасником подій, зображених у творі.

Типовими зразками творів цього підвиду мемуаристики є «Військові спогади» («Mémoires de guerre») Ш. де Голля, «Від Таллінна до Туреччини. Мемуари шведа і дипломата» («Fran Tallinn till Turkiet – som svensk och diplomat») Г. Лільєгрена, «Думи і спогади» М. Бажана, «Червоний Парнас» В. Минка тощо.

Власне мемуаристика має свій провідний жанр – мемуари, але водночас активно використовуються жанр літературного портрета, синтезовані жанри мемуарних роману, повісті тощо.

Власне мемуаристика має широке тематичне розмаїття, як-от: військова мемуаристика, письменницька мемуаристика, табірна проза тощо, і є чи не найбільш теоретично розробленим підвидом документальної літератури.

У власне мемуаристиці основним об'єктом авторських спостережень стають важливі історичні події та видатні люди, з якими автор був особисто добре знайомим. У мемуарному творі автор, який водночас є наратором постає, перш за все, у якості свідка оповідуваної історії. Тому власне мемуарний твір може сприйматися як особистий документ, живе свідчення.

У власне мемуаристиці авторська точка зору є ключовим чинником подання інформації, і далеко не завжди авторська позиція щодо висвітлених подій сприймається однозначно.

Серед її типологічних рис можна виокремити ретроспективність, концептуальність, наявність двох часових планів – теперішнє й минуле, автобіографічність, сповідальність тощо.

Автобіографіка – це сукупність художньо-документальних творів, головною метою яких є художня реконструкція «Я» автора, здійснена ним самим на основі офіційних і особистих документів, автобіографічної пам'яті, самоспостережень і спостережень інших людей.

Класикою автобіографіки вважаються «Сповідь» («Confession») Ж.-Ж. Руссо, «Поезія і правда» («Dichtung und Wahrheit: aus meinen Leben») В. Гете, «Автобіографія» («Автобиография») М. Костомарова тощо.

Основним жанром автобіографіки є автобіографія. Серед інших жанрів, якими послуговується автобіографіка, можна назвати сповідь, апологію, автопортрет, абеткову автобіографію, автогеобіографію, також активно використовуються синтезовані жанри – автобіографічна повість, автобіографічне оповідання тощо.

На відміну від мемуаристики, в автобіографіці головним об'єктом авторської уваги є сам автор та історія його життя, а отже, автор, який водночас є наратором, постає головною дійовою особою подій, що описуються.

Залежно від основного предмета зображення ми можемо говорити про духовну, інтелектуальну, творчу, наукову, політичну, спортивну та інші види автобіографій. Частина дослідників виділяє окремими підвидами автобіографічного письма жіночу автобіографію та автобіографію дитинства, оскільки вони мають особливі типологічні риси.

В автобіографіці автобіографічна пам'ять автора є основним джерелом інформації, оскільки, на глибоке переконання більшості автобіографів та дослідників автобіографічної літератури, ніхто не може знати людину краще, ніж вона сама себе, особливо якщо йдеться про внутрішні мотивації тих чи інших вчинків, про особисті думки та переконання тощо.

Так само, як і для історичної документалістики, художньої біографіки й власне мемуаристики, для автобіографіки характерним є ретроспективний показ подій, наявність у творі двох часових планів – теперішнього (час написання твору) і минулого (час, коли відбулися зображені у творі події), концептуальність, хронікальність. Її важливою рисою є сповідальність.

Діаристика – це сукупність художньо-документальних творів, де головним є безпосередня фіксація подій, думок і почуттів автора, здійснена ним самим на основі щоденних вражень, спостережень чи розмірковувань.

Серед класичних зразків діаристики можна назвати «Мій щоденник» («Mon journal») М. Башкірцевої, «Щоденник письменника» («Дневник

писателя») Ф. Достоєвського, «Щоденник» В. Винниченка, «Щоденник» О. Гончара тощо.

Основним жанром цього підвиду мемуаристики є щоденник (існують також історичні варіанти назви – діаріуш, журнал). Серед інших жанрів діаристики можна назвати блог, мікроблог, нотатки й записники.

Діаристика є близькою до автобіографіки, оскільки головним об'єктом авторської уваги в обох випадках є сам автор та його життя. Але якщо автобіографіка – це переважно підбиття певних підсумків життя з оберненням у минуле (як це було), тобто оповідь обернена в минуле, то діаристика – це історія безпосередніх щоденних вражень, емоцій і міркувань, тобто оповідь про теперішнє автора.

Тематика діаристичних творів є досить широкою – щоденні клопоти й турботи, авторський психологічний самоаналіз, зустрічі з різними людьми, філософські міркування, замальовки майбутніх творів, опис важливих суспільно-політичних подій тощо.

Її типовими рисами є безсюжетність, фрагментарність, спонтанність, «зміна стилів, форм і тем» [20, с. 270], літературна необробленість записів. Як зазначає О. Галич, «естетичну цілісність щоденникам надає автор. Його роздуми день за днем нанизуються на єдиний стрижень, надаючи щоденникам певну, досить умовну, завершеність» [9, с. 41]. Серед інших рис можна назвати автобіографічність і сповідальність.

Епістолярій – це сукупність художньо-документальних творів, які мають форму письмового спілкування автора з конкретним адресатом.

Прикладами епістолярію є «Листування 1902–1929 рр.» Є. Чикаленка і В. Винниченка, «Цілком особисто: приватні листи до Д. Кременя» В. Коротича, «Вибране листування. На тлі доби. 1992–2002 рр.» О. Забужко і Ю. Шевельова тощо.

Епістолярій репрезентований в жанрі листа, який, здебільшого, є приватним документом, не розрахованим на публікацію (у цьому випадку не йдеться про відкриті листи. – Т. Ч.). Зазвичай з часом листи об'єднуються й систематизуються автором, його рідними чи дослідниками в єдиний текст, який й отримує публічний розголос і стає важливим джерелом інформації щодо зовнішнього й внутрішнього життя автора.

Так само, як і діаристика, епістолярій не має чітко фіксованої тематики, характеризується безпосередністю вражень, безсюжетністю, фрагментарністю. Важливою рисою є кодованість.

Характерною особливістю мемуристики є те, що спогадові жанри рідко існують у чистому вигляді. Для них більш типовим є процес

синтезації кількох документальних жанрів у межах одного твору. Через це нерідко стає проблематичним жанрове визначення того чи іншого документального твору. Особливо це стосується мемуарів і автобіографій, оскільки мемуари досить часто містять фрагментарні автобіографії автора, а автобіографія рідко обходиться без мемуарних згадок про знайомих авторові людей.

Складним буває й розрізнення художніх біографій і мемуарів, у випадку особистого знайомства автора з головним героєм (наприклад, «Король Вольтер» («Le roi Voltaire») А. Уссея).

Синтезуються також мемуари й щоденник («Нещоденний щоденник» Р. Іваничука, «Книга споминів» М. Коцюбинської), мемуари, епістолярій та щоденник («Ми зустрічалися на сонці очима» В. Дрозда, «Homo feriens» І. Жиленко).

Характерним є і входження одного документального жанру чи жанрів до іншого, як-от: автопортрет, автокоментар, щоденник, лист часто є складником автобіографії; щоденники, листи, записні книжки органічно входять до художніх біографій і мемуарів про видатних людей.

Сучасна документальна література, до якої ввійшла більша частина текстів літератури особистого спогаду, – це складне багаторівневе утворення, яке й сьогодні доволі неоднозначно сприймають науковці.

І в наш час у більшості історико-літературних і теоретичних робіт іде нерозрізнення видових, підвидових і жанрових назв окремих різновидів документальної літератури. Зокрема, не враховується те, що терміни «художня біографія», «мемуари», «автобіографія», «щоденники» можуть не лише позначати сукупність відповідних творів (художньо-біографічних, мемуарних, автобіографічних, щоденникових тощо) та бути абсолютними синонімами до понять «художньо-біографічна література», «мемуаристика», «автобіографіка, або автобіографічна література», «діаристика», а й слугувати назвами самостійних літературних жанрів, що мають свої структурно-типологічні характеристики. Щоб уникнути термінологічної плутанини, у нашому дослідженні ми використовуємо терміни «художня біографіка», «мемуаристика», «автобіографіка», «діаристика» в значенні «сукупність творів» відповідного напряму, тобто позначаємо ними видові поняття, а терміни «художня біографія», «мемуари», «автобіографія», «щоденник» уживаємо як назви окремих документальних жанрів.

Однак незважаючи на велику кількість робіт, що розглядають проблеми художньої й документальної літератури, ми і сьогодні маємо низку дискусійних питань та термінологічних розбіжностей.

Не завжди йде розмежування документальних і псевдодокументальних (квазідокументальних) творів. Якщо звернутися до корпусу текстів про себе й своє життя, то вони представлені в обох видах словесної творчості – художньої й документальної, включно із проміжними варіаціями. На нашу думку, до рангу художньої літератури слід відносити фікційні твори, що репрезентують уявне життя уявних персонажів (вигадані мемуари, автобіографії, щоденники, епістолярій тощо) та псевдомемуарні, псевдоавтобіографічні, псевдощоденникові твори, які побудовані з частковим уведенням дійсних подій і фактів з життя реальних людей до вигаданого сюжету (антимемуари, автофікційні твори тощо). До царини документальної літератури, на нашу думку, треба зараховувати нефікційні (фактографічні тексти та власне документальні мемуари, автобіографії, щоденники, листи тощо) і фікційні (останні більш відомі як художня документалістика, або документально-художня проза) твори, побудовані на реальних подіях і фактах з різним ступенем белетризації оповіді (з відсутністю вигадки в фактографічних текстах, з мінімальним ступенем художності у власне документалістиці й з максимальною белетризацією в художньо-документальній прозі).

Бібліографічні посилання

1. Безрогов В. Г. Автобиография и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям // Хеннингсен Ю. Автобиография и педагогіка / пер. с нем. В. А. Волкова. Москва, 2000. С. 133–180.
2. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський ун-т», 2008. 519 с.
3. Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. СПб., 2003. 282 с.
4. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Дніпропетровськ, 1997. 22 с.
5. Василенко І. М. Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Рівне, 1997. 200 с.
6. Галич А. А. Современная художественная документально-биографическая проза: проблемы развития жанров: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. Киев, 1984. 23 с.

7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стереотип. Київ: Либідь, 2008. 488 с.
8. Галич О. А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників XX століття: монографія. Луганськ: Знання, 2008. 200 с.
9. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
10. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія. Київ: КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. 217 с.
11. Зарецкий Ю. П. Автобиографические «Я» от Августина до Аввакума: очерки истории самосознания европейского индивида. Москва: ИВИ РАН, 2002. 323 с.
12. Златар А. Автобиография глазами исследователей средневековья // Автоинтерпретация. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1998. С. 33–54.
13. Ігнатів Н. Є. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970-90-х рр.: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Дніпропетровськ, 1998. 18 с.
14. Касян Л. Жанр автобіографії у світовому письменстві // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 2010. № 10. С. 46–49.
15. Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета: природа, поетика: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Луганськ, 2013. 194 с.
16. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. 500 с.
17. Коцюбинська М. Х. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
18. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
19. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
20. Літературознавство: словник основних понять; пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Богдан, 2008. 280 с.
21. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
22. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
23. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
24. Медоренко О. М. Автокоментар як жанр мемуарної літератури: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2011. 20 с.

25. Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: экспериментальная энциклопедия: русская версия. Москва: Совпадение, 2007. 325 с.
26. Миронець Н. Джерела історичної пам'яті. Київ: Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 2008. 400 с.
27. Мікроблогінг. URL: http://uk.wikipedia.org/wiki/Мікроблогінг (дата звернення: 8.01.2018)
28. Нуркова В. В. Доверчивая пам'ять: как информация включается в систему автобиографических знаний // Когнитивные исследования. Москва, 2008. С. 87–102.
29. Нуркова В. В. Культурно-исторический подход к автобиографической памяти: автореф. дис. … д-ра психол. наук: 19.00.01. Москва, 2009. 48 с.
30. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. Москва: Наука, 1980. 310 с.
31. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX веков: от рукописи к книге. Москва: Наука, 1991. 286 с.
32. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. Москва: Археографический центр, 1997. 356 с.
33. Федоров В. С. Проблемы документалистики и развитие жанра документально-художественной прозы середины 70-х – начала 80-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. Санкт-Петербург, 1991. 18 с.
34. Федунь М. Р. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини XX століття: історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика: монографія. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2010. 452 с.
35. Цвайг Г. М. Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры: вопросы теории и истории: тезисы докладов на межвуз. науч. конференции, май 1970 / редкол.: проф. П. В. Куприяновский и др. Иваново, 1970. С. 5–9.
36. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза XX століття: українська візія: монографія / за наук. ред. О. А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.
37. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2009. 200 с.
38. Шевців Г. М. «Поезія і правда»: автобіографічний дискурс Ґете в контексті європейської традиції та новаторства: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Дрогобич, 2012. 220 с.
39. Early Modern Autobiography: Theories, Genres, Practices / ed. by Ronald Bedford, Lloyd Davis and Philippa Kelly. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009. 320 p.
40. Egodocument. URL: http:www.egodocument.net/ (дата звернення: 8.01.2018)
41. La littérature française: les grands mouvements littéraires du XVII[e] siècle / présentés par Carol Narteau et Irène Nouaihac. Paris: Librio, 2009. 96 p.

42. Le Dictionnaire du Littéraire / publié sous la dir. de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris: Presse Universitaire de France, 2002. 634 p.
43. Lejeune P. L'autobiographie en France. 2me éd. Paris: Armand Colin, 2004. 192 p.
44. Littérature 2de: textes et méthode / sous la dir. d'Hélène Sabbah. 2me éd. Paris: Hatier, 1996. 448 p.
45. Looze L. de. Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart and Geoffrey Chaucer. Gainesville: The University Press of Florida, 1997. 224 p.
46. Popkin D. J. History, Historians and Autobiography. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. 349 p.
47. Smith S., Watson J. Reading Autobiography: a Guide for Interpreting Life Narratives. 2de ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. 394 p.

РОЗДІЛ 2

РІЗНОВИДИ ЛІТЕРАТУРИ NON FICTION: ТИПОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ, ЖАНРИ, СВІТОВА ТА УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЯ

ІСТОРИЧНА АЛЬТЕРНАТИВІСТИКА

Ольга Поліщук

Підвищення інтересу наприкінці XX – початку XXI століття до історії та історичного твору як до сучасного текстуального відображення минулого цілком закономірне. Минуле є нашою історією, й історія – це наше минуле. Саме переосмислення минулого привело нас до розуміння альтернативності. Дослідниця М. Маньковська звертає увагу на те, що на початку 70-х років XX століття люди змушені шукати щось нове в минулому, бо розчаровуються в естетиці теперішнього, яке їх не влаштовує. Звідси змінюється і розуміння нового, у якому тепер вбачають щось інше, альтернативне. У людській свідомості зміщуються межі минулого й майбутнього, посередником яких уже не завжди виступає теперішнє. Це дає підстави говорити про кризу розуміння часових цінностей.

Людина втрачає віру в те, що вона може осягнути об'єктивну історію, правду. Історія як система зазнає реконструкції. У ній залишаються лише окремі відомості чи факти, взаємозв'язок яких дає підстави говорити про існування її різних тлумачень, нерідко протилежних. Система історії втратила неперервність свого минулого, відповідно вона стає фрагментованою. Завданням історика є відновлення минулого у тому вигляді, в якому воно було насправді, тобто у встановленні фактів. Проте не всі факти завжди потрапляють у поле уваги та зацікавлень історика. Тоді він бере на себе відповідальність і виправляє чи дописує деякі з них задля їхнього органічного взаємозв'язку. Тому це дає нам підстави сумніватися у беззаперечній правдоподібності перебігу історичних подій. Навіть очевидці історичних подій по-різному сприймають їх та дають різні, нерідко зовсім протилежні оцінки. Ці сумніви шукають для себе сферу існування, і, як наслідок: породжують іншу історію, відмінну від тієї, яку ще прийнято називати класичною.

Акцентування деяких істориків, таких як Франклін Анкерсміт (Franklin Ankersmit), Арнольд Тойнбі (Arnold Toynbee), Хайден Уайт (Hayden White) на наративній природі пізнання історії, призводить до появи в гуманітарній сфері комплексу понять, пов'язаних з фікціональною історією. «В основі поняття фікціональної історії лежить зіставлення факту з тим, що могло би бути в реальному світі і що існує в тексті (у постструктуралістському значенні слова)» [1, с. 120].

Завдяки працям Ж.-Ф. Ліотара (Jean-Francois Lyotard) відбулося міждисциплінарне проникнення принципів наративності пізнання і знання. В історіографії цей принцип ґрунтовно виклав Х. Уайт, спираючись на філософські та культурологічні концепції Фредріка Джеймсона (Fredric Jameson), Мішеля Фуко (Michel Foucault) та Поля Рікера (Paul Ricoeur). Літературознавець Лінда Гатчен (Linda Hutcheon) ввела до наукового обігу термін «історіографічна металітература» (historigraphic metafiction), залучивши до міждисциплінарного історичного дискурсу ще одну галузь знань [14].

На думку Л. Гатчен, історіографічна металітература обстоює особливість окремої події минулого. Історіографічна металітература проводить розрізнення між фактами, значення яким надають історики, і подіями, у яких відсутнє власне значення. Для історіографів і письменників постмодерністського спрямування ця відмінність є основоположною. Характерною ознакою історіографічної металітератури є використання металітературних елементів, за допомогою яких вона одночасно підносить і нівелює об'єктивність науки про історію [14, с. 122–123].

Емі Дж. Еліас (Amy J. Elias) у праці «Піднесене бажання. Історія та література після 1960-х» («Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction») доповнила теоретичні напрацювання Л. Гатчен, запропонувавши свій термін для постмодерністської історичної прози – «метаісторичний роман» (metahistorical romance). За визначенням дослідниці, метаісторичний роман – це «наратив, надзвичайно схожий до наративів, продукованих травматичною свідомістю: він фрагментований; він проблематизує пам'ять; він ставиться з підозрою до емпіризму як до неетичного опору тому, що потрібно "пройти від початку й до кінця"; він презентує конкуруючі версії подій минулого; він чинить опір завершеності; він показує примусовість повторення історичного минулого» [12, с. 52].

Дослідниця Елізабет Весселінг (Elisabeth Wesseling) у праці «Писати історію як пророк. Постмодерністські інновації в історичному романі» («Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations in the Historical

Novel») найхарактернішою рисою постмодерністської історичної літератури вважає її «неприховану фальсифікацію історії». На відміну від академічної історіографії, фальсифікація в художній літературі має іншу мету – «очевидне зловживання історичними фактами виправдовується як засіб для формулювання металітературних тверджень» [15, с. 6].

Поява та розробка у науці таких понять, як фікціональна історія, історіографічна металітература та метаісторичний роман дають змогу усвідомити хаотичність та альтернативність історичних подій в сучасному літературному процесі. Карен Хеллексон (Karen Hellekson) зазначає: «Приборкування цього історичного хаосу і стало основною роллю альтернативної історії» [13, с. 14]. Дослідниця звертає увагу на те, що історіографія намагається зобразити світ таким, яким він був, а альтернативна історія робить спроби «пояснити його таким, яким він міг бути, або навіть яким йому варто було б бути» [13, с. 30].

Згідно з визначенням Пола Олкона (Paul Alkon), альтернативні історії – це «наративи, які досліджують наслідки уявних відхилень від відомих історичних подій» [11, с. 11].

Слід зазначити, що в сучасному літературознавстві немає однозначно закріпленого терміну на позначення художніх творів, у яких зображено альтернативні версії історичного процесу. Поряд з терміном «альтернативна історія» («alternative history») часто вживають терміни «альтернативні світи» («alternative worlds»), «альтернатна історія» («alternate history»), «альтернатні світи» («alternate worlds»), «віртуальні історії» («virtual histories»), «ретроальтернативні історії» («retroalternative history»), «контрафакти» («counterfactuals»), «а що, якби» сценарії («what-if» scenarios) або «ахронії» («uchronias»).

Вважаємо за необхідне спочатку звернутися до словника з метою з'ясування значення самого слова «альтернатива». Тлумачний словник української мови подає таку дефініцію: «альтернатива – 1. Необхідність вибору між двома або кількома можливостями, які є взаємовиключними. 2. Кожна з даних можливостей» [9, с. 24]. С. Соболєв також зазначає, що «альтернативна історія – це твори, у яких розглядаються вірогідні світи, що виросли з відомих обставин, після якоїсь значної чи незначної події, які відбулися не так, як у нашій реальності, і тому альтернативний світ став кардинально відрізнятися від нашого світу» [7]. Свій погляд на альтернативну історію подає К. Фрумкін: «Історичні події, вигадані фантастами, є альтернативними тим історичним подіям, котрі вважаються

більш чи менш достовірними й котрі описуються вченими-істориками та добросовісними історичними письменниками» [10, с. 33].

Отже, беручи до уваги значення слова «альтернатива» і проаналізувавши художні твори і зарубіжних, і вітчизняних письменників, написаних у дусі альтернативної історії, можемо зазначити, що неодмінним елементом сюжету таких творів є зміна історії у минулому. За задумом письменників-альтернативників у якийсь із ключових моментів історії з відомих чи невідомих причин відбувається щось відмінне від тих подій, які прийнято вважати дійсними. Зміни, описані у творі, можуть бути пов'язані з історичними особами чи подіями. Результатом цих змін і є «розгалуження історії», тобто подальші події розвиваються за іншим, імовірно можливим сценарієм історичного розвитку.

Вважаємо за необхідне подати власне тлумачення поняття альтернативної історії як літературно-художнього феномену. Альтернативно-історичні твори – це художні твори, у яких зображено імовірно можливий за певних причин, відмінний від того, що мав місце в реальному часі і просторі сценарій історичного розвитку минулого. Обов'язковою умовою для цих творів є збіг історичних подій до певного ключового моменту в розвитку людства і в альтернативній історії, і в історії, яку прийнято вважати такою, що відбулася у дійсності. У якомусь історичному відрізку часу починається розгалуження між реальними та альтернативними світами, історія починає йти іншим шляхом, відмінним від справжнього.

В альтернативно-історичних творах письменники мають право залучати у свої імовірно можливі сценарії історичного розвитку людства відомих історичних діячів. Інколи автори таких творів для вирішення якихось окремих художніх завдань зображують історичні постаті в зовсім протилежній або незвичній для загалу якості. Так, наприклад, цікавою несподіванкою для читачів у романі В. Кожелянка «Дефіляда» постає образ Сталіна. Письменник змалював альтернативного прототипа батька радянських республік за допомогою жорсткої сатири та сарказму. Чого вартий лише вислів Сталіна щодо Москви, коли ворожі війська були вже на підступах біля неї: «Москва, серце землі російської, та пропади вона пропадом!» [3, с. 8]. Таке незначне, на перший погляд, висловлювання альтернативного Сталіна, приводить до зовсім іншого, протилежного розуміння й сприйняття особистості легендарного вождя XX століття.

Синонімічним щодо терміна «альтернативно-історичні твори» є поняття «художня альтернативістика» та «альтісторичні твори». Для адекватного теоретичного обґрунтування феномену художньої

альтернативістики необхідно, насамперед, визначитися з робочими термінами. На позначення історії, яка осмислюється науковцями та загалом як така, що відбувалася в дійсному часі та просторі, ми вживатимемо термін Поточна Реальність. Маючи на увазі імовірно можливу історію, яка могла б мати дійсне місце в часі та просторі за певних умов, але через відомі чи невідомі чинники не відбулася, ми будемо використовувати термін Альтернативна Реальність.

Ключовий історичний момент, під час якого відбувається розгалуження між Поточною Реальністю та Альтернативною позначається нами як точка розходження або біфуркація. Біфуркації – від латинського bifurcus – двозубий, роздвоєний (більш відомий термін – «точка розходження», «розвилка») – «деякі ключові моменти історії, під час яких відбувається вибір шляху подальшого розвитку суспільства з віяла різних альтернатив. Вибір у таких ситуаціях практично завжди відбувається в умовах невизначеності та нестійкості балансу соціальних сил. Тому на біфуркацію можуть вплинути абсолютно, на перший погляд, незначні й суб'єктивні обставини» [2, с. 224].

Д. Новохатський зазначає, що точка біфуркації простору – це той переломний момент, після якого «історія починає йти шляхом, відмінним від реально-історичного. Ступінь співвіднесеності альтернативної та історичної реальності може бути різноманітним: від різкої відмінності до практично повної відповідності, коли на альтернативну природу художньої реальності вказують лише деякі деталі» [5, с. 146].

Письменники-постмодерністи розуміють, що історію можна довільно, спираючись лише на свої суб'єктивні світоглядні позиції, переписати й більше того, як винагорода за цей перепис – зацікавленість читацької аудиторії. Французький філософ-постмодерніст Жан Бодрійяр уважав, що вже не тільки закінчилася сама історія, але й реальність, на зміну якій прийшла ера симуляції та симулякрів. Постмодернізм дозволяє знищувати зовнішні межі між різними видами мистецтва та науки. Одним із таких продуктів естетики постмодернізму саме і є альтернативно-історичні твори – наслідок розмивання меж між літературою та історією, філософією та політикою, фантастикою та матеріалізмом.

Художня альтернативістика має усі риси філософії постмодернізму: письменники-альтернативники прагнуть поєднати декілька культур або епох, релігій чи націй тощо в одну світоглядну систему твору; показ неприродності, а відтак множинності чи варіативності різних реальностей життя людини; суміш багатьох жанрових різновидів (через це постає

питання про визначення альтернативної історії у літературному процесі як метажанру). Найчастіше в альтісторичному творі наскрізні такі визначальні риси постмодернізму: фрагментарність, гібридизація, сконструйованість, деканонізація, іронічність у змалюванні альтернативного чи реального варіанту історії. Персонажі альтернативно-історичних творів є невід'ємною частиною природи й цілком залежать від її системи. Людина своїм впливом на зміну історичних подій, як правило, може порушити самоорганізацію світу, тому, коли герой альтернативно-історичного твору намагається змінити щось у минулому, неодмінно виникає конфлікт між ними. Минуле не хоче змінюватися, воно будь-яким чином протистоїть тому, хто намагається це зробити. Такою є одна з головних думок Стівена Кінга у романі «11/22/63». Герої альтернативно-історичних творів повинні пам'ятати, що їхні дії у минулому можуть призвести до несподіваних результатів у майбутньому.

Звернення письменників до історичних подій і фактів є зовсім не новим, а навіть більше – традиційним. Історична тематика присутня у всіх жанрах літератури різних поколінь та епох. Проте лише зі зміною світоглядної позиції людства з класичної на постмодерністську, зі зміною ставлення до ролі людини в історії чи поза нею погляди на історію, а насамперед на її значення і можливості в літературі, культивуються і набувають рис її альтернативного існування поза часом і простором.

Вважаємо за необхідне зазначити *мотиви*, які спонукають письменників XXI століття писати свої твори в дусі альтернативної історії:

– глибоке розчарування в навколишньому світі. Відбулася переоцінка цінностей і поглядів на історію як систему у її класичному розумінні: обраний історичний шлях не є єдино можливим, історія не лінійна, а тому існували й інші шляхи вибору, які за певних обставин і з деяких причин не були обрані як правильні на тому чи тому історичному етапі розвитку людства. Відчуття завершеності історії та мистецтва не дають спокою людській свідомості, і як наслідок – маємо повернення до минулого й старого, його переосмислення та трансформацію крізь призму сьогочасності. Людина побачила: прагнення і бажання не збігаються з реальністю, яка її оточує, звідси відчуття, що реальність – це лише фікція, повітряна кулька. Починається пошук причин і пояснення цього. Прикладом твору, позначеного мотивом розчарування в навколишньому світі, може слугувати роман Г. Тарасюк «Цінь Хуань Ґонь». Герої твору розчаровуються, коли розуміють: те, за що вони боролися і чого прагнули, має протилежну бажаній модель отриманої реальності. Протягом усього твору герої

«борються» за незалежність своєї країни на чергових та позачергових передвиборчих перегонах, але в результаті отримують президента-китайця. «Преславне козацтво не повірило власним очам, але, як не кліпало і не трясло головами, яскраво виражений представник східних цивілізацій – із трибуни не щезав. Він стояв на тлі білої фани, розшитої чорними жуками-павуками та малиново-трав'янистими драконами, дрібненький, у якомусь френчі-халаті кольору хакі, в чудернацькому трикутному капелюшку і… і… Господи, воля твоя – з гетьманською булавою у правиці!… А дочекавшись, сказав: / – Васа Цінь Хуань Ґонь – васа казака сіц, вольніца, сво-бо-да, гуляйполя – концілась. Усьо! Сіцас я – васа Цінь Хуань Ґонь і васа Мао-Хао – Прі-дзі-дєнь-ць!» [8, с. 219–220];

– прагнення виправити історичні помилки чи несправедливості цілих країн та окремих життєвих історій людини. Це положення неопосередковано є наслідком першого мотиву. Часто письменники самі хочуть спробувати побути в ролі творця історії, відчути свою владу над історією та часом, рідше – миротворцем. Прагнення віднайти і зрозуміти, у який історичний момент людство зробило помилку й до чого це призвело, дає поштовх для аналізу всіх ймовірно можливих варіантів розвитку історичних подій. Іноді письменники самі обирають правильніший, на їхню думку, варіант історичного шляху, і показують читачам його позитивні наслідки. Прикладом такого альтернативного твору може бути повість В. Кожелянка «Дефіляда в Москві», де Україна в майбутньому постає як могутня космічна держава.

Іноді письменник хоче показати, що Поточна Реальність обрала найправильніший історичний шлях, тому змальовує альтернативну модель з негативними рисами, як Стівен Кінг у романі «11/22/63». Головний герой твору Джейк Еппінг повертається до минулого й намагається запобігти вбивству американського президента Джона Кеннеді, але, повернувшись, він застає свою сучасність повною жахіть, і не тільки щодо Америки, а всього людства загалом. У своєму другому альтернативному романі «Конотоп» В. Кожелянко пропонує читачам десять авторських варіантів розвитку історичних подій в Україні, серед яких лише два негативні. Проте це дає змогу читачам самостійно обрати для себе той, що, на їхню думку, є найбільш правильним щодо історичного становлення своєї країни;

– позбутися комплексу меншовартості своєї нації. Цей мотив притаманний письменникам тих країн, що тривалий час перебували під гнітом та самодержавством інших, більш могутніх країн. У творах, вмотивованих таким чином, здебільшого, пригноблена країна і країна-гнобитель

міняються місцями на історичній арені. Таким чином письменники позбуваються історичної несправедливості й водночас карають своїх кривдників. Яскравим прикладом може слугувати вітчизняна художня альтернативістика, представлена творчістю В. Кожелянка. У своєму творі «Дефіляда в Москві» письменник зображує Україну як «Імперію Трьох Морів – Чорного, Балтійського та Каспійського» (тут можна провести аналогію з реальними країнами – Російською імперією, Австро-Угорською імперією та Річчю Посполитою, що займали територію «від моря до моря»).

Дискусійним залишається питання: хто має право проводити дослідження альтернативної історії? Ще у IV столітті до н. е. з гносеологічної точки зору Аристотель задався питанням «Що було б, якби...». Античний філософ висловив думку про протилежність між розмірковуваннями істориків з цього приводу та необхідністю таких розмірковувань у поезії, тобто художній літературі. Дійсно, традиційна історія повинна займатися вивченням історичних подій, що відбулися у Поточній Реальності. Якщо історики намагаються подумки змінити хід історичних сценаріїв минулого, які посідали реальне місце в часі та просторі, то відбувається викривлення минулого, чого в історичній науці робити не можна.

В. Нехамкін стверджує, що ані художня література, ані історична наука, враховуючи низку обставин, не можуть дати вичерпної науково-методологічної бази дослідження теорії альтернативності в історичному пізнанні минулого. «Тому пошук сфери проведення цих досліджень було продовжено. Складність полягала у тому, що царина, яку шукали, повинна була відповідати двом взаємовиключним вимогам – формально перебувати за межами наукового пізнання і водночас відповідати його базовим критеріям: об'єктивності, раціональності, інтерсуб'єктивності, системності тощо. Це завдання було вирішено так: контрафактичні дослідження необхідно здійснювати в межах філософії історії» [4, с. 135–136].

Але й у філософії історії виявляються свої недоліки щодо науковості проведення альтернативно-історичних досліджень. Отже, В. А. Нехамкін, вивчаючи контрафактичні дослідження у системі наукового пізнання, доходить таких висновків: «По-перше, оскільки контрафактичні дослідження не можуть проводитися (без серйозних протиріч гносеологічного характеру) у межах історичної науки (що спирається на фактичне знання минулого), вони переносяться деякими ученими взагалі за межі наукового пізнання: у художню літературу (поезію), філософію історії. По-друге, для збереження достовірності, гарантії отримання тут

позитивних результатів (реконструкцій потенційного минулого, створення його сценаріїв, отримання з минулого “уроків”) ці дослідження повинні відповідати критеріям науковості <...> для подолання протиріччя, що виникло, необхідно визнати: контрафактичні дослідження минулого – міждисциплінарний напрямок наукового аналізу» [4, с. 137].

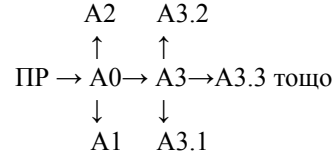
Ми погоджуємося з думкою В. Нехамкіна і також наголошуємо на міждисциплінарній природі альтернативної історії. Сучасний стан вивчення альтернативної історії показує, що недостатньо тільки літературознавчої думки, аби виявити теоретичні параметри художньої альтернативістики.

Матриця альтернативно-історичних творів

У художній альтернативістиці, на нашу думку, існує власна матриця моделювання альтернативного варіанту розвитку історичних подій. Проаналізувавши альтернативно-історичні твори зарубіжних та вітчизняних письменників, ми дійшли висновку, що ця матриця повинна містити три основних компоненти: Поточна Реальність (історія може постати в минулому або теперішньому часі) – точка біфуркації – Альтернативна Реальність (найчастіше історія постає у теперішньому та/або майбутньому часі, рідше – минулому). Ця матриця обумовлює композицію альтернативно-історичних творів. Складники її, здебільшого, пов’язані причинно-наслідковими зв’язками. Відомо, що причина і наслідок – це філософські категорії, які, за Гегелем, постійно перебувають у боротьбі та єдності. Беручи на себе відповідальність, зазначимо, що причина зміни історичного процесу в альтернативному світі письменника – це якась історична (її різновидами можуть бути економічна, соціальна, політична тощо) подія чи система логічно пов’язаних між собою подій, які в певний момент (історичну біфуркацію) призводять до певного результату, до можливості реального існування у часі та просторі іншої історичної події, що і є наслідком. Як і у філософії, так і в літературознавстві категорії причини та наслідку не є застиглими: вони перебувають у постійному русі, поглинаючи, тобто замінюючи, одна одну. Але сюжет альтернативно-історичного твору може й не мати причинно-наслідкових зв’язків, а базуватися цілком на концепції випадковості. Посередником між Поточною Реальністю й Альтернативною Реальністю у художній альтернативістиці виступає точка біфуркації.

Найцікавішим завданням для письменників-альтернативників є пошук цих точок біфуркації. На думку відразу спадають найастрономічніші події і дати історії: 1812, 1917, 1941 тощо. В історії існує так звана концепція «ключового факту», згідно з якою в один з таких моментів зміна незначного порядку може призвести до корінних змін у теперішньому чи/та майбутньому. Авторам альтернативних творів достатньо змінити незначну деталь у минулому – і хід світової історії у художньому творі піде зовсім іншим шляхом. Такий підхід для розуміння історичного процесу найбільш підходить для масової свідомості, якщо розглядати його з дидактичного погляду. Пересічні люди сприймають історію як звичайний художній твір: обов'язково наявна зав'язка (в альтісторичному творі – це Поточна Реальність та біфуркації), сюжет і розв'язка з усіма її наслідками (Альтернативна Реальність).

В змодельованому письменниками-альтернативниками творі якесь незначне припущення накручує на себе зміни незначного порядку, і цим віддаляє альтернативний світ від реального. Своєю чергою вже ці зміни накручують на себе подальші наслідки стосовно останніх і так до нескінченності. Виходить такий собі «альтернативний маховик». З кожним новим припущенням і його подальшими наслідками події альтернативної історії цілком заміщують реальні. Бо в одному світі не можуть дві й більше протилежні події займати один історичний момент, одну історичну ланку. Позначимо Поточну Реальність літерами ПР – це світ-першооснова, той історичний шлях, що мав місце в часі та просторі. Від ПР відділяється альтернативний світ, що міг би мати місце в часі та просторі за певних причин чи випадковостей – А0. Відповідно, від уже створеного А0, може відділятися інший альтернативний світ – А1, менш пов'язаний з ПР. Згідно з концепцією Лейбніца про безліч можливих світів, у художній альтернативістиці можуть паралельно існувати і А2, і А3, і А4 тощо до нескінченності. Але всі подальші альтернативні світи, утворені від попередніх альтернативних, усе більше втрачатимуть спільні риси із ПР, поки не стануть діаметрально протилежними. Схема цих світів матиме такий вигляд:



Кожний новоутворений альтернативний світ також матиме безліч можливостей для створення своїх альтернативних світів. ПР і А0 пов'язані між собою біфуркацією, відповідно А0 та подальші альтернативні світи також з'єднані біфуркацією.

Зовсім необов'язково в альтернативно-історичному творі точкою біфуркації буде всім відома дата. У багатьох гарно відпрацьованих альтісторичних сценаріях зовсім нелегко відразу віднайти розвилку. У таких творах письменники не використовують якийсь певний рік чи символічну дату, а навпаки, начебто нарощують незначними флуктаціями, тобто відхиленнями, події, які, за умови їхньої систематизації, дають читачам змогу побачити розходження між альтернативним та реальним світами.

Отже, у художніх творах альтернативної історії існують два типи біфуркаційних точок: *чітка біфуркація* – розвилкою є точна дата, яка стала ключовою, інколи навіть символічною, в історичному розвитку людства (найчастіше така біфуркація має об'єктивне підґрунтя для реалізації ймовірно можливих сценаріїв); і *розмита біфуркація* – точно визначена дата відсутня або їх декілька, незначні події нанизані одна на одну (найчастіше можна визначити ключовий вузол розходження серед декількох незначних; має суб'єктивне підґрунтя, що базується на авторській свідомості).

Прикладом першого типу біфуркації може слугувати роман В. Кожелянка «Дефіляда в Москві». Розвилку у творі автор подає у розділі «Трохи історії», використовуючи стилізацію під «п'яте видання посібника для 9–10 класів "Історія України. За редакцією професора Ф. Оленя"» [3, с. 14]. Точкою біфуркації у творі ми вважаємо 30 червня 1941 року, коли «у Львові було проголошено відновлення Української держави, вождь ОУН Степан Бандера доручив Ярославу Стецькові сформувати уряд» [3, с. 14].

Автор твору через розмову Гітлера, Степана Бандери й Антонеску дає пояснення, які саме чинники вплинули на історичний хід подій і призвели до розходжень із реальними подіями: «Що мені з того, що ви нібито взяли Одесу? А якби я не порозумівся з українцями (Гітлер запропонував Україні стати союзником Німеччини у Другій світовій війні, натомість надавши їй статус самостійної держави – О. П.), у нас у тилу з'явилась би їхня повстанська армія, яка б відтягнула на себе частину військ. / – Неодмінно, – посміхнувся Степан Бандера. / – Ну і що? – Антонеску з викликом окинув поглядом Гітлера і Бандеру, який сидів за столом навпроти. / – А то, – скипів Гітлер, – що тоді більшовики усіх нас розіб'ють!» [3, с. 2]. Вже через декілька років після виходу книги

«Дефіляда в Москві» В. Кожелянко, даючи інтерв'ю на сторінках газети «День», також визначить об'єктивні чинники, за умови яких могла відбутися альтернативна історія нашої країни: «Давайте візьмемо Другу світову війну. У гітлерівському оточенні був такий Альфред Розенберг, один з ідеологів. Він цілком серйозно пропонував таку схему для керівництва Рейху, щоб Україну визнали в етнічних кордонах, приділили більше уваги, зробивши такою маріонетковою державою, як була Словаччина чи Хорватія. Це вже доведено історично. Але були інші думки і вони перемогли. Якби перемогла ідея Розенберга – все було б дещо інакше» [6]. Отже, ми можемо стверджувати, що біфуркація в альтернативному романі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» має об'єктивне підґрунтя і чітко визначену дату розходження з Поточною Реальністю.

Приклад розмитої біфуркації знаходимо в романі Г. Тарасюк «Цінь Хуань Ґонь». У творі ми можемо побачити декілька точок розходження, і всі вони з різним датуванням. Так, наприклад, першою розвилкою у романі вважаємо 1621 рік. Події 1621 року, про які згадано у творі, збігаються з реальними подіями історії України. Але про те, що Б. Хмельницький розставляв пости безпеки під виглядом корчми, не написано в жодному підручнику з історії чи дослідженні. Тому цей факт, не маючи ніякого підтвердження, у романі є квазіісторичним.

Г. Тарасюк на сторінках свого твору робить багато альтернативних вкраплень, що мають більше чи менше відхилення від історичної дійсності. Здебільшого, ці замальовки ґрунтуються суто на авторській фантазії. Але попри все це ми можемо виділити переломний момент у творі. Ключовою біфуркацією можна вважати 7 листопада 1917 року, про яке згадує у своїх «Безсонниках» пан Варцаба: «7 лист. Із самого ранку пан Варцаба, тобто – я сам, на правах "сірого кардинала" і політтехнолога зробив перед корчмою коротку історичну довідку, в якій розповів, що саме в цей день 1917 року почалася Велика Перманентна Революція, яка продовжується на наших теренах ще й досі, хоч уже світ про неї давно забув. І ще розповів багато цікавого, зокрема про Леніна, Троцького і Бухаріна» [8, с. 195]. Авторка роману ще на початку твору подає читачам уточнення щодо вищезазначеної події: «ВЕЛИКИЙ ПЕРМАНЕНТ, або ВЕЛИКА ПЕРМАНЕНТНА РЕВОЛЮЦІЯ (скорочено – ВелПерРев) – національно-визвольна боротьба українського населення (застаріла назва: український народ) за свободу, демократію і відродження, яка почалася ще в XX столітті і продовжується досі, хоч давно уже XXI» [8, с. 18].

У радянській історії ці події відомі всім як Велика Жовтнева соціалістична революція. Нам лише залишається здогадуватися, які чинники вплинули на цей історичний вузол, бо вплинути на хід історії могли і незначні чи суб'єктивні обставини. Однією з особливостей розмитої біфуркації є те, що вона може бути невмотивованою, тобто автор не зобов'язаний пояснювати, що саме вплинуло і спричинило це розходження. Проте незаперечним залишається те, що ця подія стала ключовою в історії Країни, яка далі розвивається у творі як альтернативна до реальних історичних подій справжньої України.

Отже, для підтвердження власної гіпотези, що композиція альтернативно-історичних творів моделюється за матрицею: *Поточна Реальність – точка біфуркації – Альтернативна Реальність,* можна звернутись до твору С. Анісімова «Варіант "Біс"».

У цьому романі зображено ретроальтернативне моделювання історії Другої світової війни, зокрема 1944 рік. Письменник за допомогою ретропрогнозування робить гіпотетичні припущення того, що в один із ключових моментів події пішли іншим, альтернативним шляхом.

Саме з трьох компонентів складається матриця альтернативного моделювання історичних подій у романі С. Анісімова «Варіант "Біс"», що вишоковується в ланцюг: Поточна Реальність – точки біфуркації – Альтернативна Реальність. Історичною біфуркацією у творі вважаємо сьоме листопада 1944 року, коли американські льотчики напали на радянські війська. Причиною ж цього послугував страх США та Великобританії перед великою міццю та військовими успіхами СРСР. Відповідно Альтернативною Реальністю постає нова страшна війна за Європу 1944 року. У своїй книзі автор моделює багато ретроальтернатив, і всі вони об'єднані причинно-наслідковими зв'язками, які перебувають у постійному русі, поглинаючи, тобто замінюючи, одна одну. Інколи ці зв'язки мають об'єктивний характер відтворюваного, а інколи – суто суб'єктивне бачення письменником тих чи тих історичних подій. Це дає можливість реципієнтам побачити власне саму альтернативну модель у художньому творі.

Бібліографічні посилання

1. Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття фікціональної історії (на прикладі романів Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» та «Англія, Англія») // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філологічна. 2008. Вип. 44 (Ч. 2). С. 119–128.

2. Жиряков О. Використання метода альтернативної історії у сучасній російській історіографії Другої Світової війни // Наук. вісн. Миколаїв. нац. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр. Вип. 3.32: Історичні науки. Миколаїв: МНУ, 2012. С. 222–229.
3. Кожелянко В. Дефіляда в Москві. Львів: Кальварія, 2000. 51 с. URL: http://www.rulit.net/books/defilyada-v-moskvi-read-99268-1.html
4. Нехамкин В. А. Контрафактические исторические исследования в системе научного познания // Общ. науки и современность. 2007. № 5. С. 131–140.
5. Новохатский Д. Альтернативно-историческая природа романа Роберта Харриса «Фатерланд» // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. 2013. № 4 (263). С. 143–151.
6. Островський І. Василь Кожелянко: «Українська культура повинна нав'язуватися, проштовхувати себе» // День. 2001. № 154. URL: http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/vasil-kozhelyanko-ukrayinska-kultura-povinna-navyazuvatisya-proshtovhuvati-sebe.
7. Соболев С. Альтернативная история: пособие для хронохичхайкеров. Липецк: Крот, 2006. 232 с. URL: http://samlib.ru/r/recensor/6litobr.shtml
8. Тарасюк Г. Цінь Хуань Ґонь. Біла Церква: КОТО «Культура», «Буква», 2008. 256 с.
9. Тлумачний словник української мови. 20000 слів і словосполучень / уклад. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник. Харків: Книж. Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. 608 с.
10. Фрумкин К. Философия и психология фантастики. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 240 с.
11. Alkon P. K. Alternative History // Encyclopedia of Time. New York and London: Grand Publishing, Inc., 1994. P. 11–12.
12. Elias J. A. Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction. Baltimore: JHU Press, 2001. 320 p.
13. Hellekson K. The Alternative History: Refiguring Historical Time. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2001. 128 p.
14. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London and New York: Routledge, 1998. 268 p.
15. Wesseling E. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991. 218 p.

ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ

Анастасія Шевердіна

Біографіка має давню й поважну традицію: витоки художньої біографії криються ще в античності. В усі часи людство цікавили не тільки професійні досягнення видатних представників різних націй, але й їхнє особисте життя, характер, доля, різноманітні складнощі, які виникали на шляху відомих митців, науковців, громадських діячів. Біографія дозволяє глибоко пізнати іншу людину, зрозуміти мотиви її вчинків, пройнятися її болями – отже, поєднатися з іншою людиною через Життя і через Слово.

Наразі, в умовах гласності й незалежності нашої держави, розкриваються раніше невідомі широкому колу читачів факти про вітчизняних і зарубіжних митців, науковців, громадських діячів. Друкується все більше біографічних праць, серед яких чимало провокативних, сумнівних як із фактографічного, так і з мистецького погляду творів. Вони вимагають відповідного аналізу й критичного осмислення.

На сьогодні існує велика кількість наукових праць, присвячених дослідженню біографістики. Вивченням біографії займалися Г. Ніколсон, Д. Стауффер, Р. Д. Алтік, М. Бахтін, С. Аверинцев, Д. Жуков, Г. Померанцева, Н. Потніцева, В. Лопатіна, Л. Ковальчук, А. Валевський тощо. Серед українських літературознавців, які вивчали проблеми біографістики, слід назвати І. Ходорківського, Б. Мельничука, О. Зарицького, О. Галича, І. Савенко, І. Акіншину та інших. У статтях Б. Мейлаха, В. Попика, І. Старовойтенко, Д. Стуса аналізувалися методологічні проблеми біографіки. Деякі важливі зауваги зробили у своїх теоретичних працях біографи-практики – А. Моруа та І. Стоун. Проте особливості відтворення усієї складності особистості героя в біографії, жанрово-стильові особливості прозових життєписів наразі не повністю досліджені.

Історичний і термінологічний аспект вивчення художньої біографії

Художня біографія – це метажанрове утворення, в якому змальовується життєвий шлях історичної особи на основі справжніх документів, позначене глибоким зануренням письменника у внутрішній світ і творчу лабораторію героїв, відтворенням соціально-політичних обставин їхнього життя. У процесі роботи над біографічними творами автор поєднує принципи наукового дослідження й художній спосіб узагальнення дійсності, історичну правду доповнює домислом і почасти – вимислом.

Художня біографія зародилася ще в часи античності й постійно зазнавала трансформацій, викликаних загальним станом філософської думки людства. У середні віки біографії характеризувалися канонізованістю, дидактичністю, алегоричністю, ідеалізацією головного героя життєпису, а також драматичністю, емоційністю й сюжетною напруженістю тексту. За часів Відродження посилилась увага до внутрішнього світу людини, її творчих здібностей. Новий час приніс власне художню біографію, позначену довершеною композицією і глибоким психологізмом. Постмодерна біографія відзначається складним і вельми своєрідним конструюванням текстової площини твору, поєднанням в одному тексті кількох хронотопів, інтерпретацій, композиційних і наративних структур. Сьогочасні біографії характеризуються іронічністю, пародійністю, пастишевістю, антиісторичністю, містифікаторством.

Попри певні суперечки між літературознавцями й біографами-практиками, більшість дослідників вважає, що в біографії повинні бути схарактеризовані основні етапи життєвого шляху біографічного героя, епоха, в яку він жив, соціальне середовище, значення його діяльності для суспільства. Найкращого результату досягають автори, які зображують свого героя таким, яким він був насправді – з усіма протиріччями, вадами, шуканнями й помилками, оскільки читачі потребують правдивих розповідей про реальних земних людей. Особливості відтворення образу головного героя біографії залежать від багатьох факторів – естетичних уподобань і моральних настанов автора, кількості доступних для вивчення документальних джерел, культурної й політичної ситуації у країні.

Досліджуючи художню біографію, потрібно також звернути увагу на велику виховну роль життєписів. Вітчизняна і світова біографіка не лише працює на потреби науки, освіти, культури, а і сприяє загальній

гуманізації суспільства, плекає в людях повагу до чужого життя і праці, формує національну та громадянську свідомість читачів.

Основними категоріями літературної генерики (жанристики) є поняття «літературний рід» та «літературний жанр», історія дослідження яких нараховує вже не одне століття. Усталеною є думка про існування трьох літературних родів – епосу, лірики та драми. Літературознавці ХХ століття зараховували до літературних родів також роман, сатиру, сценарій, нарис та есе, проте, такі пропозиції виявилися недостатньо вмотивованими й не здобули широкого визнання в науковому середовищі. Загалом родовий поділ художньої літератури ґрунтується на предметі, засобах і способах наслідування, водночас основним критерієм визначення трьох родів є місце авторського «Я» в художньому творі щодо зображуваного в ньому світу.

Більшість науковців стверджують, що жанр – історично сформований тип художнього твору, який попри певну композиційно-стилістичну сталість здатен до постійного розвитку й оновлення. Особливості форми творів певного типу зумовлені їхнім змістом, що дає підстави говорити про взаємозв'язок між родом, жанром, із одного боку, і сюжетом, композицією, стилем, образністю – з іншого. Універсальної класифікації жанрів за єдиним критерієм наразі не існує. Для визначення й характеристики кожного окремого жанру має значення тематика твору, його обсяг, особливості композиції, сюжету, стилю, пафосу, специфіка хронотопу й наративу. Найбільш перспективним і продуктивним для характеристики жанрів ми вважаємо застосування способу перехресного окреслення жанру М. Кагана [15, с. 424] в поєднанні з дослідженням чотирьох сфер жанру, виокремлених Н. Копистянською [16, с. 61].

Отже, проаналізувавши дослідження в галузі генерики й розвинувши думку Ц. Тодорова, ми можемо запропонувати таке визначення: жанр – це культурно-історична та формо-змістова єдність у літературі.

Усе більшої популярності серед теоретиків літератури набуває термін «метажанр». На сьогоднішньому етапі розвитку літературознавства функціонує три основних визначення метажанру: метаісторичне (Р. Співак), теорія «старших жанрів» (Н. Лейдерман, Ю. Тинянов), культурологічне (О. Бурліна), серед яких найбільшим авторитетом користується теорія Р. Співак. Під метажанром дослідниця розуміє «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення» [25, с. 53]. З

огляду на предмет художнього зображення й на характер сюжетоутворюючих опозицій, особливостей хронотопу, суб'єктної організації та художнього образу Р. Співак виокремлює три мета жанри – філософський, феноменологічний, типологічний.

Метажанри слід відрізняти від жанрових генералізацій (груп творів, об'єднаних за спільністю художніх ознак, характерних для певного літературного напряму чи методу, наприклад, романтичні роман, драма, балада чи комсомольська поезія), мегажанрів (творів, які сполучають ознаки кількох жанрів чи жанрових різновидів) та архіжанрів (груп творів, позначених спільною емоційною тональністю, наприклад, пастораль чи сатира).

На думку О. Галича метажанр – «синтетичне міжродове й суміжне утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [5, с. 27]. Такою ознакою, вважає науковець, може бути спільний для низки різножанрових творів задум письменника, тематика, проблематика твору. До метажанрів О. Галич зараховує мемуари, художню біографію, фантастику, детективи.

Про метажанрову природу біографії говорить і Г. Грегуль [11, с. 6], оскільки біографія реалізується у творах не тільки різних жанрів (роман, повість, есе), але й літературних родів (лірика, епос, драма) та навіть видів мистецтва (театр, кіно, фотоальбоми, аудіотвори).

Аналізуючи основні відмінності жанру й метажанру, визначені Т. Бовсунівською [1, с. 11], доходимо висновку, що біографія за своєю природою може вважатися метажанром: біографія не має визначеної родової приналежності й родової спрямованості, існує на кордоні видів мистецтва, тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, синтетичності. Щодо місця метажанру біографії в літературному процесі, ми можемо погодитися з Т. Бовсунівською лише частково. Насправді, у розвитку метажанру біографії час від часу трапляються піки і спади. Найчастіше вони пов'язані зі зміною політичної й культурної ситуації у країні. Так, зі здобуттям Україною незалежності з'явилося чимало біографічних творів, присвячених гнаним і репресованим за часів СРСР громадським і культурним діячам. Утім, не можна сказати, що метажанр у якийсь період остаточно занепадає. Історія біографістики налічує не одну тисячу років, і, напевне, інтерес письменників до цього метажанру ніколи не згасне, бо широкий загал завжди буде цікавити особиста і творча доля визначних людей.

Зазначимо, що структура метажанру біографії в цілому відповідає запропонованій Т. Бовсунівською схемі [1, с. 12]. На нашу думку, в основі біографічних творів лежить архаїчний міф про героя – людину, наділену надзвичайними здібностями, здатну витримати майже нелюдські випробування, здолати зло в різних його проявах і принести людям користь у той чи інший спосіб. Нагадаємо, що деякі постаті (як, наприклад, у вітчизняній культурі – Т. Шевченко) стають символами певних націй, героями в найвищому сенсі цього слова, майже обожествляються. Неординарна й неоднозначна біографія народного поета й художника стала об'єктом письменницького зацікавлення ще за життя Т. Шевченка й досі бентежить чисельних дослідників, спонукаючи біографів або до звеличення Кобзаря, або до розвінчання міфу про нього – не завжди вдало й об'єктивно. Як справедливо зазначає О. Забужко в дослідженні «Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу», Т. Шевченко є творцем національно-консолідуючого авторського міфу, який перетворив історію одного персонажа (власну біографію) на архетип, символічну модель життя, і відтоді кожен автор мріє створити міф і стати міфом. Індивідуальний авторський міф життєвого світу спільноти постає як універсальний християнський міф про смерть і воскресіння Христа. Авторський національний міф, на відміну від філософії національного месіанізму, є позачасовим і неминуче стає міфом самого автора. Т. Шевченко в культурі України є абсолютом, щодо якого можна дискутувати, але не можна обійти, а пізнання Т. Шевченка є національним самопізнанням [14].

Як уже неодноразово зазначалося, метажанр біографії існує на перетині різних видів мистецтва, представлений різними літературними родами й жанрами. Окрім того, на біографію впливають особливості домінуючого в певний історичний період літературного напряму чи творчого методу. Для того, щоб у цьому переконатися, достатньо порівняти античні біографії, середньовічні агіографії, реалістичні й постмодерні біографічні твори.

Біографіка також позначена впливом позалітературних чинників – перш за все, історичних (соціальних, політичних) умов створення біографії. Біографістика має тісний зв'язок із такими науками, як історія та психологія, послуговується досягненнями джерелознавства. У текстах біографій часто містяться інші жанри – уривки офіційних документів, мемуарів, віршів та прозових творів, які не завжди асимілюються з текстом біографії.

Серед ознак метажанру М. Ткачук називає цикл і циклізацію. На думку дослідника, циклічність, відображаючись в авторській свідомості, утворює мета сюжет [27, с. 132].

Існування біографічних циклів (на вітчизняному ґрунті – шевченкіани, франкіани) у творчості як різних письменників, так і одного літератора (наприклад, З. Тулуб, В. Шевчук, Л. Большаков не один рік і не одну книгу присвятили дослідженню життя Кобзаря) пов'язане із сутнісною «невичерпністю» героя біографії. Адже ми не знаємо і, напевно, не можемо знати всіх фактів життя героя, але ми прагнемо до якомога глибшого пізнання визначної особистості, тому до наукового обігу залучаються все нові й нові документи, свіжі й оригінальні інтерпретації, які роблять біографічний пошук безперервним.

Біографічну літературу доцільно поділяти на наукову, науково-популярну та художню. Своєю чергою, художньо-біографічні твори також класифікуються за низкою ознак: за приналежністю до певного історичного періоду, за основним предметом зображення, за повнотою охоплення життєвого шляху головного героя, за ступенем зверненості до творчої спадщини головного героя, за домінуючим аспектом, за ступенем правдивості відтворення образу видатної особистості.

Наступними рівнями жанрового поділу є жанровий різновид і жанрова модифікація. Найкраще різницю між цими термінами пояснює Н. Копистянська: «Різновид – виділення нового утворення з рисами, у чомусь відмінними від загального поняття жанру. Модифікація – наслідок того, що С. Скварчинська називає еластичністю жанру. Може бути модифікація і жанру, і жанрового різновиду. Модифікація може бути наступним рівнем поділу, а може бути лише додатковою характеристикою, яка вводиться і на рівні жанру, і на рівні жанрового різновиду» [16, с. 18].

Отже, ми вважатимемо, що жанровий різновид – це жанрова форма, яка сполучає риси декількох жанрів чи родів літератури або позначається впливом позалітературних чинників із виразним домінуванням художніх ознак одного жанру, який є визначальним. Подальшим рівнем поділу літературних творів є модифікація жанру чи жанрового різновиду. Жанрова модифікація – це додаткова жанрова характеристика, яка позначає межові, перехідні явища, які, проте, кардинально не відрізняють жанрову модифікацію від жанрового канону.

У нашому дослідженні ми використовуємо також поділ художньо-біографічних творів на традиційні (сюжетно-подієві) й асоціативно-психологічні, запропонований О. Галичем.

Жанрові різновиди й модифікації вітчизняної художньої біографії кінця XX – початку XXI століття

Біографічний роман – великий за обсягом епічний твір, який детально висвітлює життєвий шлях і творчу долю реальної особистості на тлі широкого зображення дійсності. Для нього характерна розгалуженість фабульних ліній сюжету, ускладненість часопростору, психологізм, поліфонія [4, с. 120].

Сюжетно-подієвий тип біографічних романів найчастіше відзначається хронологічною побудовою, виразним сюжетом, стрункістю і простотою композиції, незначним психологізмом, увагою до деталей. Традиційним романом-біографією є твір В. Шевчука «Страсті за Миколаєм» [33].

Проаналізувавши найважливіші аспекти співвідношення «герой-прототип», виокремлені О. Дацюком [12, с. 8–9], доходимо висновку, що життя Миколи Лисенка в романі В. Шевчука подано у хронологічній послідовності; яскраво, повно й досить достовірно відтворено життєве середовище композитора. Автор безпосередньо не оприявлений у текстовій тканині, проте авторське ставлення до головного персонажа легко прочитується із загального дружньо-захопленого тону життєпису маестро.

Систему образів традиційного біографічного роману становлять образи дійових осіб (персонажів), образи природного (пейзаж) та речового (інтер'єр) оточення.

Асоціативно-психологічні романи представлені великою кількістю жанрових різновидів і модифікацій. Серед них – біографічний роман-пошук, роман-есе, роман-психобіографія, роман-драма тощо.

Біографічний роман-пошук – не дуже популярний серед вітчизняних біографів жанровий різновид роману. Серед жанрово-стильових домінант біографічного роману-пошуку, який ми проаналізуємо на прикладі «Бувальщини про Тараса» Л. Большакова, на нашу думку, особливу увагу потрібно приділити авторському коментарю, поліфонічності тексту й літературному монтажу.

Автор знайомить читача з біографічними джерелами, інтерпретує їх, залучає читачів до аналізу документів, спонукає до відповідних висновків. Біограф також демонструє власний шлях біографічного дослідження, вельми часто дискутує зі своїми попередниками. Л. Большаков застосовує риторичні засоби, його коментарі в таких випадках набувають

виразного публіцистичного звучання [2, с. 12]. Авторські вказівки структурно-організаційного характеру не лише структурують оповідь, але й контролюють, спрямовують сприйняття читача [2, с. 48]. Прямі авторські звернення до читачів здебільшого зорієнтовані на програмування можливої читацької реакції на твір [2, с. 357].

Стильовою особливістю роману-пошуку є унаочнення поліфонічності. Л. Большаков цитує величезну кількість документів (частково або повністю), творів Тараса Шевченка, інтерпретуючи їх за допомогою авторського коментаря. Цитати Л. Большаков використовує також як заголовки та підзаголовки. Показовою в цьому сенсі є третя книга трилогії «Оренбург», у якій усі назви частин є цитатами з творів Тараса Шевченка, а частина назв розділів є цитатами з віршів Шевченка чи різноманітних документів.

Л. Большаков неодноразово полемізує з іншими біографами Великого Кобзаря та дослідниками його творчості. Зіставляючи свідчення різних людей, автор прагне не тільки перевірити правдивість свідків, але й точно відтворити події, побачити явище під різними кутами.

Поліфонічність роману-пошуку помітна не тільки на стилістичному, але й на хронотопічному рівні. Хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових відношень у літературі. У романі-пошуку «Бувальщина про Тараса» можна виокремити кілька часових площин. По-перше, це історичний час, тобто відображення в людській свідомості життя суспільства – його виникнення, особливостей розвитку. Л. Большаков за допомогою багатьох правдивих документів відтворює обличчя епохи, викриває кривавий імперський лад, придворні інтриги, злиденність і безправ'я простого люду, але водночас оспівує тогочасне подвижництво в мистецтві й науці. По-друге, наявний біографічний час – проміжок часу, який починається від народження людини й закінчується її фізичною смертю, стосується зображення життя конкретної особистості – дитячих та юнацьких років, часу зрілості й старості**.** Біографічний час Тараса Шевченка триває й після його фізичної смерті, оскільки продовжують жити твори художника. Із біографічним часом головного героя переплетені й біографічні часи його сучасників. Подаючи їхні біографічні довідки, Л. Большаков зображує життя цих людей хоч у неприродно скороченій, але все-таки тяглості, у якій один із моментів – момент зустрічі з Шевченком – поєднує їх у цілісність, стрижнем якої є персона українського поета. Окрім того, існує ще й суб'єктивний час автора. Він також плинний, оскільки біограф неодноразово згадує різні періоди свого життя,

відзначений перервністю. Паралельно із суб'єктивним часом автора існують і суб'єктивні часовиміри інших шевченкознавців, які оприявнюються тільки у вузлових моментах – тих, які цікавлять Л. Большакова.

Зберегти цілісність сюжету, об'єднати авторську суб'єктивність із документальністю дозволяє літературний монтаж [31, с. 42–46], який характеризується об'єднанням тематично однорідних, але не схожих за стилем і жанром текстів, відрізняється просторово-часовою неузгодженістю, значною асоціативністю, фрагментарністю, багатозначністю взаємодій, розгалужених у сюжетних лініях творів [19, с. 74].

Ю. Хорунжий застосовує до життєпису Михайла Старицького «Борвій» визначення «роман-драма». І справді, біографічний роман Ю. Хорунжого має і змістові, і формальні ознаки драми, тобто є жанровим різновидом роману, який позначений міжжанровим змішуванням. Композиція роману подібна до композиції драматичного твору: художня біографія складається з прологу, чотирьох дій, інтермедій та епілогу. У прологові відбувається зав'язка твору: Михайло Старицький у періодиці знайомиться з наклепницькою статтею на свою адресу й вирішує судитися з нахабним автором, який звинувачує його в плагіаті. Надалі в інтермедіях ми бачимо Старицького вже в поважному віці – цілком сформованою особистістю, батьком великої родини, шанованим громадським та мистецьким діячем. В інтермедіях також поступово вирішується головний конфлікт твору: Михайло Старицький за допомогою суду добивається визнання оригінальності й мистецької вартості своїх творів. В епілозі ми бачимо Старицького на сцені востаннє [29].

Роман-драма «Борвій» якомога краще допомагає зрозуміти, що весь світ – театр, і всі люди в ньому – актори. Ю. Хорунжий вправно досліджує психологію головного героя, який на кожному новому етапі життя в новій дії і приміряє нову роль. Твір відзначений справжнім глибинним драматизмом. Життя кожного героя твору й українського народу загалом – окрема трагедія, майже цілком закорінена в соціально-політичний ґрунт. Ю. Хорунжий правдоподібно й зі щирою любов'ю до простого люду зображує страждання безправних селян і трудівників із міста. Вчинки і твори Михайла Старицького також просякнуті співчуттям до бідних, беззахисних, покривджених українців.

Останніми роками все більшою популярністю серед біографів користується такий жанровий різновид, як роман-есе. У біографії-есе Василя Стефаника «Кров на чорній ріллі», написаній Р. Гораком, матеріал викладено від імені автора-оповідача. Діалоги в романі-есе майже відсутні.

Із самого початку книги біограф налаштовує читачів на відвертість. Р. Горак не замовчує суперечливі питання або відсутність фактів. До художнього тексту введено багато документів, які автор переказує, цитує частково або повністю. Деякі фрагменти твору нагадують газетний репортаж, оскільки в них події відтворені стисло й із фактографічною точністю. Зображення характеру Василя Стефаника в романі-есе Р. Горака точне, але стисле. Цілісний образ героя вимальовується з великої кількості фрагментів та деталей. Психологія героя, його життєві пріоритети, ставлення до себе й до інших розкриваються в самохарактеристиках В. Стефаника. Не менше значення для характеротворення героя мають і свідчення його друзів та рідних. Вони дозволяють нам наблизитися до видатного письменника, побачити його як звичайну людину серед людей. У романі-есе «Кров на чорній ріллі» зображене широке історичне тло. Р. Горак також вдається до літературознавчого аналізу, характеризує збірки й окремі твори Василя Стефаника. Біограф не прагне до вичерпної та остаточної інтерпретації думок і вчинків свого героя. Фінал книги відкритий і запрошує читача до подальших спільних роздумів над долею В. Стефаника, бідного селянства, України загалом [8].

Важливим внеском до вітчизняної біографістики є психобіографія В. Врублевської «Шарітка з Рунгу». Твір дозволяє максимально наблизитися до унікальної жінки й письменниці – Ольги Кобилянської, простежити за її духовним становленням, творчим зростанням, зрозуміти глибинні мотиви тих чи інших вчинків. Психобіографія характеризується поглибленим психологізмом, своєрідністю дослідницьких методів і способів подання матеріалу.

Метою психоаналізу зазвичай є дослідження соціальних травматичних чинників, які найчастіше закорінені у дитинстві. В. Врублевська зазначає, що Кобилянська змалку відрізнялася великою спостережливістю, схильністю до рефлексії, здатністю одночасно до глибокого аналізу дійсності та нестримного лету фантазії. Проте, Ольга – також розважлива й розумна дівчина, здатна допомогти близьким у найскладніших ситуаціях. Саме вона стане основою, на якій утримуватиметься її родина – невтомною трудівницею, берегинею й порадницею [3].

Утім, навіть найближчі, найрідніші люди не розуміли Ольгу – її мімозну вразливість, приховану за залізною логікою, незвичність її світосприйняття, її поглядів, її ідеалів. Дівчині несправедливо дорікали за байдужість і надмірну поміркованість.

Сама Ольга помічала, розуміла й боляче переживала певну відчуженість від оточуючих. Жінки-письменниці через особливий статевий статус опинялись у складній ситуації вибору, яку окреслювали обов'язок перед родиною, обов'язок перед громадою, обов'язок перед собою [17, с. 12]. Фатальна розчахнутість особистості стає причиною того, що Кобилянська завжди незадоволена життям. Буденщина й бідність пригнічують її, змушують відволікатися від Мрії. Відчуваючи жагу знань, власну інтелектуальну силу й усвідомлюючи разом із цим об'єктивну неможливість реалізації своїх бажань, Кобилянська злоститься, і, природно, заздрить більш забезпеченим подругам.

Ольга Кобилянська, на жаль, не зазнала щастя в коханні. Розумна, весела, охоча до танців і громадського життя, дівчина не страждала від нестачі чоловічої уваги. Проте, зустріти гідне подружжя їй не судилося. Кобилянська була емансипанткою в найширшому сенсі цього слова – людиною, яка прагнула свободи в усьому – у приватному житті, у творчості, жадала матеріальної незалежності завдяки власній праці. Але ця омріяна свобода була не від суспільства, родини, чоловіків, критики, моралі – а для небуденного щастя, для творчості-від-серця і для справжнього кохання.

Біографічна повість – прозовий твір, більший за обсягом від оповідання, менший від роману, який має однолінійний сюжет, акцентований на аналізі одного чи кількох конфліктів за участю реальних історичних осіб. Повість охоплює незначну кількість епізодів, характеризується повільним розвитком дії, рівним ритмом розповіді, відносною простотою композиції, вужчим, ніж у романі, колом проблем, обмеженим часопростором. Слід відзначити, що **б**іографічна повість має більш давню історію, ніж роман (так, у давній українській літературі переважав саме цей жанр).

Біографічна повість відрізняється від біографічного роману меншим обсягом, меншою кількістю сюжетних ліній і героїв. Біографічні повісті, як і біографічні романи, можна поділити на традиційні (сюжетно-подієві) й асоціативно-психологічні.

У сюжетно-подієвих біографічних повістях («Микола Трублаїні» М. Томенка [28] та «Вучетич – історія життя» А. Стаховської [26]) життя головного героя зображується у хронологічній послідовності від народження й до смерті. Велика увага приділяється родинному оточенню, побутовим умовам на різних етапах життя героя, соціальному середовищу, адже завдяки цим фактам читачам вдається дізнатися, як оточення

вплинуло на особу та навпаки. Зазвичай герой змушений долати несприятливі обставини, забувати про особисті негаразди й образи заради значної справи.

У асоціативно-психологічних біографічних повістях немає хронології викладу матеріалу, увагою до внутрішнього світу героїв, множинністю точок зору та наративних стратегій. Для них характерна ретроспективність, асоціативність і монтажність.

На пильну увагу заслуговує твір Р. Горака «Твого ім'я не вимовлю ніколи», який сам автор визначає як «повість-есе». Справді, зазначений твір має деякі жанрові ознаки есе, серед яких індивідуальність вражень і висловлених суджень, логічність викладу, афористичність, асоціативність. Утім, не можна не помітити схожості між повістю «Твого ім'я не вимовлю ніколи» й інтелектуальним та психологічним детективом. Зацікавившись питанням, кому присвячена збірка «Зів'яле листя» І. Франка, Р. Горак іще на початку книги створює інтригу, яка тримає читачів у напрузі до самого фіналу. Задля відповіді на це питання автор розплутує складний вузол доль кількох Франкових сучасників, біографія кожного з яких може стати сюжетом окремого життєпису. Біограф досліджує також відомі художні твори, встановлюючи їхні джерела, історію написання і прототипів персонажів. Одну за одною Р. Горак висуває робочі гіпотези, які або підтверджуються, або спростовуються численними аргументами. Є в автора й «речові докази» (художні твори й листи героїв), а також «свідчення» (спогади, щоденники) персонажів [9]. Отже, твір Р. Горака «Твого ім'я не вимовлю ніколи» є не повістю-есе, а біографічною повістю-розслідуванням.

Уважного аналізу потребує книга В. Чемериса «Я любила Шевченка». Сам автор визначає жанр твору як «повість-феєрію». Феєрія – «театральна або циркова вистава з фантастично-казковим сюжетом, специфічними ефектами і трюками» [19, с. 705–706]. Для цього літературного жанру «характерні виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо» [19, с. 706]. Можемо припустити, що автор визначає життєпис як феєрію, оскільки розповідає небуденну історію кохання в розкішних декораціях старого палацу Розумовського, а кохання взагалі – найбільше диво у світі, феєрія почуттів. Проте, не слід забувати, що розвиток подій у феєріях подібний до фантастичних казок, а фінал казок – демонстрація цілковитої перемоги добра над злом. Розв'язка ж біографічної повісті В. Чемериса «Я любила Шевченка» – нещаслива. Життя Варвари

Рєпніної без коханого, який не може відповісти на її почуття – справжнє пекло. Шевченко теж не зазнає особистого щастя. Видатний поет помирає на самоті з нездійсненими мріями про свою хату й вірну дружину. Фінал повісті аж ніяк не можна назвати казковим і феєричним.

Утім, біографічна повість В. Чемериса «Я любила Шевченка» має багато спільного з таким драматичним жанром, як містерія. Життєпис Варвари Рєпніної, створений В. Чемерисом, можна тлумачити як алегоричну драму про Спокусу. Композиційними центрами біографічної повісті, як і традиційної середньовічної містерії, є народження, смерть і воскресіння. Усі ці події в житті Варвари Рєпніної пов'язані з Тарасом Шевченком. Самотня княжна ніби народжується вдруге, коли знайомиться з молодим поетом, помирає, коли отримує його відмову, і знову воскресає кожного разу, коли може бачити посмішку коханого, чути привітне слово, має можливість допомогти. Достеменно невідомо, чи вдається богобоязливій княжні встояти перед спокусою всього свого життя – зв'язком із чоловіком, який не бажає стати її подружжям. І читач уже не розуміє, чи фантазує жінка про цей роман, чи приховує те, що було насправді. Врешті, читачу й не обов'язково про це знати, бо кохання – то справжня містерія, таїнство, таємниця лише для двох.

Іще одним аргументом на користь визначення зазначеного життєпису як біографічної повісті-містерії є той факт, що твір написано у вигляді монологу померлої, сповіді душі Варвари, яка розповідає про давноминулі події. І душа княжни цілком свідома свого теперішнього стану [30, с. 211].

Композиція повісті В. Чемериса «Я любила Шевченка» – складна і примхлива. Монолог княжни переривається главами, у яких автор розповідає про свою подорож до Яготина в 1995 році, про історію родини Рєпніної, наводить енциклопедичні відомості про Яготин, друзів Рєпніних. Від третьої особи написано главу «І тамбовський Левко покохав дочку малоросійського генерал-губернатора» про історію кохання Варвари Рєпніної та ад'ютанта її батька Льва Баратинського. Твір пересипаний цитатами з листів, офіційних документів, творів Шевченка. У повісті також є своєрідні інтермедії – глави під назвою «Таємний агент імперії повідомляє». У цих драматичних сценках «невидимий, високий і тонкий чоловік у чорному віцмундирі» [30, с. 218] доповідає мовчазному Превосходительству про життя Шевченка.

У життєписі вміщено два епілоги. Перший із них є драматичним дійством із Шевченком у головній ролі. Голос ведучого коментує події

останніх років життя Кобзаря, розповідає про марні спроби Тараса одружитися, про його смерть і похорон. Дія другого епілогу відбувається в наш час у палаці Кирила Розумовського. Екскурсовод розповідає групі відвідувачів про привид Варвари Рєпніної, який шукає своє кохання.

Популярною жанровою модифікацією повісті в біографіці є біографічно-психологічна повість, у якій акцент робиться на духовній та інтелектуальній біографії героя, на його внутрішній еволюції («Навчитель істини», «Осяяння», «Велика душа» зі збірки «Під вічним небом» В. Шевчука [34]). Зовнішності героїв у цих біографічних повістях приділено зовсім мало уваги, натомість автор докладно аналізує мотиви вчинків своїх героїв, досліджує їхні душевні стани. Кожен із героїв збірки – Сократ, Сковорода й Ганді – веде напружену боротьбу зі злом як у зовнішньому світі, так і в самому собі, відстоюючи найцінніше в житті – доброту, співчуття, любов, чесність, справедливість, тобто людяність як універсальну чесноту на всі часи.

Біографічне оповідання – невеликий за обсягом прозовий твір, фабула якого обмежена одним (іноді кількома) епізодами з життя одного реального персонажа чи персонажів. Характеризується нерозгалуженим, чітким за будовою сюжетом, що розгортається в композиції від зав'язки до розв'язки.

У біографічному оповіданні автор згідно з власною концепцією особистості зображує долю й оточення реальної історичної особи, риси її характеру, розповідає про працю людини, ідеї, які вона обстоювала. Для того, аби правдоподібно та яскраво відтворити складність зображуваної особистості, біограф відповідно до власних естетичних уподобань і моральної позиції добирає окремі, найбільш значущі й показові, на його думку, епізоди з життя свого героя. Зазвичай біографічні оповідання позначені емоційністю, драматичністю, лаконізмом, портретністю, увагою до деталей. Майже для всіх біографічних оповідань характерний психологізм, але міра його в різних оповіданнях різна.

В оповіданні «Страх підстарости Чаплинського» Ю. Мушкетика сильну як власне подієву, так і психологічну основу. Зовнішність героїв окреслена за допомогою лише кількох виразних рис, набагато більше значення має внутрішній світ героїв, який уважно досліджується автором. Завдяки кільком влучним деталям автору вдається викликати відразу до головного героя: так, вражають кровожерливі фантазії підстарости. Поведінка й думки Чаплинського говорять про нього як про людину ницу, мізерну, до того ж і боязку. Смерть Чаплинського наприкінці оповідання

символічна: нелюд і злодій гине від руки такого ж нелюда і злодія, як і він сам [20].

Психологічне оповідання «Місія» В. Шевчука присвячене змалюванню візиту патріарха константинопольського Єремії Траноса до Львова. У творі автор демонструє нам оголені душі своїх героїв – грішні, заздрісні, понівечені. Патріарх бачить людей наскрізь, і всі вони видаються йому потішними карликами, які лестять йому і плетуть недолугі інтриги один проти одного. Але й сам Єремія не позбавлений недоліків. Його найбільший гріх – гординя [35].

Детальний аналіз душі героя В. Шевчук проводить і в містико-психологічному біографічному оповіданні «У череві апокаліптичного звіра». У цьому творі внутрішні протиріччя героя унаочнюються у вигляді містичного героя-антагоніста – Михайла Простокути (Мисаїла). Фактично антигерой не чинить зла Григорію Сковороді, але думки й навіть сама присутність його отруйні для головного героя.

Власне біографічні елементи автор уводить до оповідання завдяки прийому ретроспекції. Розмовляючи з Мисаїлом, Сковорода пригадує все найгірше у своєму житті. Григорій намагається знайти розраду в молитві, у думках про свого найулюбленішого учня Михайла Ковалинського, у спілкуванні з природою. І хоча уві сні Сковорода долає зло у світі й у собі, у реальності він усвідомлює свою остаточну трагічну поразку [35, с. 174].

У формі потоку свідомості написано твір «Інферн у саду Гесперід» Ю. Хорунжого. В оповіданні відтворено період ув'язнення Людмили Старицької-Черняхівської під час слідства у справі СВУ. Хоча життєвий простір Людмили Михайлівни обмежений камерою, її внутрішній часопростір безмежний. Змучена жінка хоча б подумки намагається втекти з брудної темної камери, але у спогади і мрії постійно втручається жахлива реальність.

Оповідання має відкритий фінал. Забуваючи про всі негаразди, Старицька-Черняхівська танцює, вигукуючи славу українському народу й гетьману Дорошенку. Цей танок – прояв одночасно і глибокого відчаю, і безмежної надії. Старенька письменниця радіє, що хоч і смертні люди, але людство вічне [13].

Біографічна новела – невеликий прозовий епічний твір, у якому висвітлюється незвичайна подія з життя історичної особи, її переживання чи настрої. Він характеризується напруженою дією й несподіваним фіналом. Зазначений жанровий різновид користується меншою

популярністю в біографів. Скоріше за все, цей факт пояснюється тим, що новела повинна містити неочікуваний поворот сюжету, а в разі зображення життя публічної людини важко зробити загальновідомий фінал непередбачуваним. Тобто для біографічної новели важливішим, ніж для будь-якого іншого жанру біографіки, є питання не «що зобразити?», а «як зобразити?». До речі, в українській біографістиці цей жанр з'явився порівняно нещодавно.

Найрозповсюдженішою жанровою модифікацією новели в біографіці є біографічно-психологічна новела («Полиновий тлін», «Постріл», «Мандрівка в гори» В. Шевчука, «Доля поета» Д. Міщенка, «Диявол не спить» Ю. Мушкетика, «Сотворіння тайни» Н. Бічуї тощо). У творах цього типу конфлікт визріває й вирішується в душі героя, який бореться сам із собою – своїми страхами і пристрастями. Так, у безсюжетній, на перший погляд позбавленій динаміки, але внутрішньо напруженій новелі «Полиновий тлін» В. Шевчук зображає творчі пошуки будівничого, який не впевнений, чи зможе побудувати храм. Кульмінацією новели є змалювання творчого натхнення майстра. Новелістичним пуантом є фінальна сцена твору, яка знаменує закінчення боротьби в душі героя: «І раптом побачив у небі, там, де наростала срібна, осяяна ранішнім сонцем хмара, свій храм. Веселий, сонячний храм із соснових дощок…» [13, с. 154].

Нещаслива творча доля (на погляд самого поета) стає причиною самогубства Амвросія Метлинського в новелі «Постріл» В. Шевчука. На наших очах герой новели вчиняє те, що є водночас і логічним, і непередбачуваним фіналом. Здається, хворий, пригнічений, знервований поет глибоко нещасний, але через власну нерішучість ніколи не зможе вирватись із зачарованого кола творчих злетів і розчарувань. Але врешті поет програє внутрішній двобій із собою: «Метлинський узяв стосик списаного паперу і вкляк біля грубки. Відхилив дверці і почав всовувати один за одним листки. Підпалив і дивився, як корчаться, чорніють і пропадають рядки та слова. Простяг до вогню сухі, сині руки й грівся… Звівся й підійшов до валізи. Вийняв пістолет, сів у крісло і, звівши курок, спокійно й без найменшого хвилювання натиснув на спуск» [13, с. 270]. Такий фінал гостро драматичного твору справляє враження удару грому, після якого западає мертвотна тиша.

Інколи внутрішні суперечності персонажа в біографічно-психологічній новелі унаочнюються у вигляді антагоністів головного героя. Наприклад, у творі Ю. Мушкетика «Диявол не спить» Григорій Сковорода стикається з колишніми своїми однокашниками, які намагаються спокусити

його неблагочестивим життям. Єпископ Мирославський є втіленням гордині й зажерливості, а Корінець – хіті. Утім, Сковорода перемагає диявольську спокусу й далі мандрує світом [13].

Цікавою жанровою модифікацією біографічної новели є імпресіоністична новела-соната «Освітлена сонцем кімната» В. Шевчука, композиційно й ритмічно споріднена з відповідним музичним жанром. Лейтмотивом твору є перервана ще замолоду музика волі, щастя й кохання, яка постійно вчувається герою й суголосна його душевному стану [35, с. 188]. Оскільки зазначена новела глибоко музична й на образно-асоціативному, і на ритмічному рівні, то доцільно порівняти її з музичним жанром, а саме – жанром сонати.

Соната – музичний твір циклічної форми (зазвичай 3 або 4 частини) для одного чи кількох інструментів (у випадку з новелою «Освітлена сонцем кімната» В. Шевчука – для фортепіано). Сонаті притаманна глибина змісту, широта кола образів і напружена конфліктність. Саме така настроєва й образна палітра відповідає біографічній новелі «Освітлена сонцем кімната». Композиція новели суголосна з класичним сонатним циклом. Перша частина (зав'язка) написана в прискореному темпі, пов'язаному з мотивом подорожі й запалом молодого ентузіаста – Чубинського, який опікується Костомаровим. Друга частина (розвиток дії) відзначається повільним темпом, оскільки відповідає процесу пригадування головним героєм сумних обставин, за яких він розлучився з коханою. Третя частина (кульмінація) присвячена змалюванню гостин Костомарова в родині Аліни, побіжно – підготовці до весілля й раптовому арешту. Темп розповіді прискорюється і з мажорного різко стає мінорним. Четверта частина (розв'язка) відповідає музичному жанру рондо, яким зазвичай закінчується соната. Рондо – музична форма, в якій неодноразове проведення головної теми (рефрену) чергується з епізодами, які різняться. Рефреном, по суті, є образ музики, яку виконувала Аліна, і він постійно асоціюється в Костомарова з юною, ніжною, тендітною нареченою. У фіналі новели під акомпанемент тієї ж внутрішньої музики Костомаров знову зустрічає Аліну – старіючу, важку й неповоротку даму, чужу дружину. Але ми розуміємо, що кохання героїв – вічне, і що нинішня Аліна – лише «варіація» колишньої молодої красуні. Цей сентиментальний, глибоко настроєвий твір сповнений світлом і барвами. Для новели характерна висока асоціативність, ретроспективність, монтажність (реальний час дії в новелі – неповних три дні, тоді як внутрішній час персонажа, який він переживає й осмислює – 26 років).

Жанровою своєрідністю позначена також біографічна новела-диспут, представлена у творчості Ю. Мушкетика. У творі «Смерть Сократа» автор подає дві протилежні точки зору на життя – вчення Сократа й переконання стратега Феогена, на протистоянні яких будується сюжет. І хоча Сократ у фіналі змушений випити отруту, Феоген складає перед ним зброю, розуміючи свою моральну поразку [20, с. 49–50].

Підкресленою дискусійністю й унаочненою поліфонічністю позначена новела Ю. Мушкетика «Суд над Сенекою». У ній автор подає велику кількість точок зору реальних і вигаданих осіб у вигляді «свідчень» щодо справи сучасних студентів проти Сенеки. Автор-оповідач категорично незгодний із позовом своїх учнів. Надалі в новелі за правилами римського судочинства подаються «документи» на підтримку захисту й звинувачення: цитати з листів Сенеки до друга Луцілія, матері Гельвії, Нерона, афоризми античних філософів, вигадані послання викладача Царенка до Луцілія та дружини Царенка до дружини Луцілія й навпаки. Суперечка з приводу справ давноминулих незмінно переходить у дискусію з приводу вічних цінностей і сучасних проблем. Зрештою, герої твору й читачі розуміють, що розібратися в таємницях чужої душі нереально [21, с. 107–108]. У фіналі новели автор-оповідач радить читачам самостійно добирати необхідні документи й робити відповідні висновки.

Біографічне есе – прозовий твір невеликого обсягу, присвячений реальній особі, що характеризується вільною композицією, авторською суб'єктивністю, філософічністю, художньою образністю, афористичністю, парадоксальністю мислення, динамічністю викладу й полемічністю матеріалу.

Збірка есе «Присвята» Я. Гояна позначена образністю й асоціативністю мислення, філософічністю, рефлексивністю, виразними авторськими оцінками. Автору вдається змалювати своїх героїв не статуями, яким потрібно вклонятися, а людьми ординарними у звичках, помилках і вадах, і винятковими в таланті, наполегливості, людяності [10, с. 173–180]. Біограф акцентує увагу на тих рисах своїх героїв, які йому найбільш дорогі та близькі. Прославляючи своїх героїв, Я. Гоян не голослівний. Він не співає дифірамби, а наводить факти, які дозволяють об'єктивно оцінити масштаб особистості того чи іншого митця.

Дуже важливими є самохарактеристики героїв. Я. Гоян цитує нотатки, щоденникові записи, мемуари, інтерв'ю своїх героїв. Узагалі, духовна чистота й безхитрісність дуже високо ціняться автором. Я. Гояну імпонує, що більшість його героїв – нащадки звичайних хліборобів, чесних

трудівників, які звикли досягати всього, що мають, лише завдяки наполегливості й сумлінній праці. Для них, як і для есеїста, дуже важливо відчувати себе частиною громади, працювати задля блага співвітчизників.

Не менш значущими є і спогади рідних, друзів, колег та учнів біографічних героїв. Вони дозволяють побачити видатних митців, почути об'єктивну, неупереджену думку з іншого боку.

Я. Гоян уміє дібрати важливі деталі, які допомагають глибше розкрити образ героя, схарактеризувати людину з несподіваного боку. Так, автор зазначає, що знаний художник В. Касіян щоразу, подаючи твори на виставку, боявся, що виставком їх відхилить. Не менш вражаючими й цікавими бувають подробиці особистого життя митців. Так, композитор Станіслав Людкевич уперше в житті одружився зі своєю колишньою ученицею Зиновією Штундер, коли йому було 94 роки.

Дуже важливою, на думку Я. Гояна, є для людини і професійна реалізація: інколи фізично квола людина з невлаштованим особистим життям не може дати світу нічого, окрім своєї праці, в якій і втілюється її любов. Я. Гоян здатний охарактеризувати професійні здобутки своїх героїв і в дуже поетичній, образній формі, і з глибоким знанням усіх складнощів професії, як учений-мистецтвознавець.

Біографічні есе Є. Сверстюка відрізняються від творів Я. Гояна динамічністю, емоційністю, яскравою національною заангажованістю й патріотичною патетикою. Стиль збірки есе «Блудні сини України» яскраво індивідуалізований і легко впізнаваний. Є. Сверстюк виступає як оратор і полеміст, використовуючи яскраві епітети, парадоксальні метафори й риторичні фігури. За допомогою гранично різких, категоричних фраз автор висловлює своє ставлення до репресій 1930-х років, змальовує жахаючі масштаби національної трагедії.

Для біографічних есе «Василь Стус – летюча зірка української літератури», «Вірний до кінця», «Свіча його віри», «Українська жінка на схилі віку (пам'яті Оксани Мешко)» характерні вільна композиція і крапковий сюжет. Власне біографічні відомості в есе подані стисло. Наприклад, про Василя Стуса Є. Сверстюк зазначає: «Народився на Вінниччині в селянській сім'ї – на Свят-Вечір 1938 року. Дитинство і навчання в школі – на Донеччині. Закінчив Донецький педінститут. Військова служба – стройбат на Уралі – три роки. Аспірантура в інституті літератури і виключення з аспірантури за участь в акціях громадського протесту. Різні чорні тимчасові роботи – сім років. Арешт, мордовські табори суворого режиму – п'ять років. Заслання в магаданському краї – три роки. Другий арешт за участь у правозахисній гельсінкській групі – відбув п'ять

років... Смерть у таборі особливого режиму на Уралі, на сорок сьомому році життя – 4 вересня 1985 року» [24, с. 212–213]. Основну увагу автор приділяє духовній біографії Стуса – етапам його творчого становлення й національного змужніння, із глибокою повагою до таланту поета аналізує його твори.

Біографії реальних осіб в есе Є. Сверстюка набувають узагальненого, притчового характеру. Так, життєвий шлях Валерія Марченка, молодого українського політичного в'язня, алегорично зображується як шлях Христа на Голгофу, а його протистояння з владою набуває абстрактного, філософського характеру як боротьба правди з кривдою, добра зі злом.

Чимало місця у збірці «Блудні сини України» присвячено власне роздумам есеїста. Є. Сверстюк розмірковує над долею своїх героїв, історією України, над власним душевним станом. Часто окремий троп розгортається в цілу картину, яка пояснює й деталізує художній образ.

Біографічний нарис – невеликий злободенний художньо-публіцистичний твір на документальній основні з фрагментарною фабулою. У нарисі поєднується репортажна (наочно-образна) та дослідницька (аналітична) основа, сюжет ослаблений або його зовсім немає, авторське втручання в перебіг описуваних подій від першої особи дає нарисовцю змогу застосовувати вільну композицію, використовувати аналогії.

На думку В. Попика, українська біографістика страждає від засилля біографічного нарису, а також безперервного видання біографічних збірників на зразок «100 імен», «300 імен», які зазвичай не містять докладно опрацьованої інформації й нових фактів, а добір імен для таких довідників часто не має об'єктивного підґрунтя [23, с. 30–31].

Зазвичай біографічний нарис входить до складу книги як цілком завершена й самостійна частина. Він часто передує збірці творів літератора або дослідженню його творчості, інколи композиційно оформлений в окремий розділ монографії або літературно-критичної розвідки. Наприклад, у книзі Г. Кулінича «Ярослав Галан. Життя і творчість» [18] біографічний нарис виокремлений у розділ «На бойовому посту». У дослідженні О. Гнідан «Марко Черемшина. Нарис життя і творчості» [7] власне нариси життя і творчості подані окремо. Біографічний нарис у цій книзі має назвою цитату самого М. Черемшини: «Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок…». В. Герасименко біографічний нарис подає на початку книги «Степан Руданський. Життя і творчість» [6] під лаконічною назвою «Біографія».

У перелічених біографічних нарисах автори у хронологічній послідовності коротко окреслюють найважливіші етапи життєвого і творчого

шляху своїх героїв. Життєпис традиційно розпочинається із зазначення дати й місця народження письменника. Далі подаються відомості про родину, регіон, місцеві звичаї – тобто ті умови, в яких минуло дитинство видатної людини. Обов'язково згадується про роки навчання героя, характеризуються принципи викладання в навчальних закладах та особливості побуту студентів. Подається інформація також про перші спроби пера й публікації. Значна увага приділяється професійній і громадській діяльності, родинному життю. Часто український інтелігент стикався з безліччю проблем і неприємностей: невлаштованістю побуту, злиднями, переслідуваннями влади, цькуванням цензури, а відповідно – із хворобами як душевними, так і тілесними. Невеличкі біографічні нариси зазвичай містять стислий перелік усіх потрясінь, які випали на долю героя, творчих здобутків, які постали всупереч усім перешкодам, і закінчуються зазначенням часу, місця смерті, описом похорону та місця поховання. Часто наприкінці біографічного нарису ще раз підкреслюється неперехідне значення біографічного героя для українства, перераховуються заходи, спрямовані на популяризацію творчості та вшанування пам'яті письменника. Останні рядки твору насичені фактами й публіцистичною образністю.

Інколи в біографічних нарисах автори дискутують із літературними критиками з приводу оцінки творів свого героя, спростовують хибні, на їхню думку, зауваження попередніх біографів.

Біографічні нариси мають міцну документальну основу. Цитовані авторами документи творять фактологічний остов життєпису, допомагають правдиво й повно зобразити оточення, епоху героя, ставлення до нього сучасників.

У своїх біографічних нарисах автори намагаються бути об'єктивними, демонструючи як творчі досягнення своїх героїв, так і недоліки їхніх творів. Для нарисовців важливо також відтворити атмосферу, в якій працював герой, подати відомості про організації, до яких він належав, періодичні видання, в яких він друкувався.

Із метою повніше схарактеризувати вдачу, мрії особистості, її естетичні смаки, нарисовці активно звертаються до автобіографій героя та його художніх творів. Часто автори вважають за необхідне коротко проаналізувати твори письменника, акцентуючи на певних рисах творчості, відзначаючи впливи тих чи інших літераторів на писання свого героя.

Важливі для нарисовців творчі й особисті вподобання біографічного героя, адже вони допомагають зрозуміти внутрішній світ письменника, його ціннісні орієнтири.

Не менше значення має і ставлення сучасників та послідовників літератора до його людських якостей і професійних здібностей. Часто свідчення знайомих біографічного героя – його родичів, друзів, учнів, ворогів – підсумовують життєвий і творчий шлях письменника, створюють його правдивий образ для нащадків.

Інколи в жанровій модифікації об'єднано риси відразу кількох жанрових різновидів нарису. Так, біографічно-літературознавчий нарис М. Шалати «Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях» сполучає соціологічні спостереження, історіософські замальовки, літературну критику. Біографічні відомості містить переважно другий розділ книги. Біографічний нарис М. Шалати позначений публіцистичністю, філософічністю, дискусійністю. Дуже сильний у ньому власне дослідницький струмінь.

У наративному аспекті нарисовець виразно оприявлений на текстуальному рівні. Він постійно висловлює власну думку, звертається до читача, закликаючи його здійснити власний аналіз відомостей про Ю. Федьковича. М. Шалата вдається до детального об'єктивного аналізу поетичних збірок автора й окремих його художніх творів, залучаючи до власне біографічного літературознавче та бібліографічне дослідження [32].

А. Погрібний у книзі «Яків Щоголів. Нарис життя і творчості» також поєднує біографічний нарис та літературознавче дослідження. Велику увагу нарисовець приділяє не тільки подіям життя героя, але й біографії «внутрішній» – духовному становленню й переживанням Я. Щоголева, його громадянській і мистецькій позиції. Для того, аби пізнати й донести до читачів правду про свого біографічного героя, нарисовець аналізує спогади поета і його сучасників, архівні матеріали, листування, розвідки інших дослідників.

Автор підкреслює найважливіші риси характеру поета, наводить цікаві випадки з його життя. До творчості свого героя А. Погрібний ставиться доволі критично. Ранні вірші Я. Щоголева автор безапеляційно називає «літературщиною», «зітканою з рядків численних попередників Щоголева» [129, с. 50]. Втім А. Погрібний знаходить і позитивні риси поезії Я. Щоголева. Це специфічне поєднання у творчості «фольклорності» й «літературності», вишукана ритміка, версифікаційні вміння поета**,** «ремеслові» (за М. Сумцовим) твори, відзначені справжнім реалізмом і прекрасною деталізацією, вірші про природу [22, с. 59–62].

Усе сказане вище свідчить про те, що існує потенційна можливість значних жанрово-стильових змін у майбутньому, оскільки художня

біографія сполучає риси художньої й документальної літератури, використовує досягнення і науки, і мистецтва.

Бібліографічні посилання

1. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
2. Большаков Л. Быль о Тарасе. Книга первая. Яман-Кала. Москва; Оренбург: Кора, 1993. 438 с.
3. Врублевська В. Шарітка з Рунгу: біографічний роман про Ольгу Кобилянську. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 512 с.
4. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
5. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 287 с.
6. Герасименко В. Я. Степан Руданський. Життя і творчість. Київ: Наук. думка, 1985. 180 с.
7. Гнідан О. Д. Марко Черемшина. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1985. 167 с.
8. Горак Р. Кров на чорній ріллі: есе-біографія Василя Стефаника. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 608 с.
9. Горак Р. Д. Твого ім'я не вимовлю ніколи: повість-есе про Івана Франка. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 224 с.
10. Гоян Я. Присвята: есе / худож. оформл. М. С. Пшінки. Київ: Веселка, 2001. 646 с.: іл.
11. Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини XX століття: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2005. 19 с.
12. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Рівне, 1997. 16 с.
13. Дерево пам'яті : кн. укр. іст. оповідання: у 4 вип.: для ст. шк. віку. Київ: Веселка, 1990–1995. Вип. 4: Присвячений митцям минулого / упоряд. текстів та іл., передм., приміт. В. О. Шевчука; худож. оформл. І. М. Гаврилюка. 1995.
14. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу. 4-е вид. Київ: Факт, 2007. 148 с.
15. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с
16. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.

17. Крупка М. А. Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2004. 20 с.
18. Кулінич Г. Г. Ярослав Галан. Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1977. 200 с.
19. Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Т. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. Москва: Сов. Энцикл., 1987. 752 с.
20. Мушкетик Ю. М. Суд: Оповідання / передм. М. Жулинського. Київ: Генеза, 2004. 352 с.: іл.
21. Мушкетик Ю. М. Твори : в 5 т. Київ: Дніпро, 1987. Т. 1 / передм. М. Жулинського. 1987. 607 с.
22. Погрібний А. Г. Яків Щоголів. Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1986. 166 с.
23. Попик В. І. Світоглядні засади розвитку української біографістики та формування національних ресурсів біографічної інформації XXI ст. // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica: зб. наук. пр. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біограф. дослідж.; редкол.: В. І. Попик (відпов. ред.) та ін. Київ, 2008. Вип. 4. С. 8–40.
24. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ, 1993. 256 с.: іл.
25. Спивак Р. С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. 140 с.
26. Стаховська А. Вучетич – історія життя : документальна повість. Дніпропетровськ: Січ, 2005. 273 с.
27. Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
28. Томенко М. Д. Микола Трублаїні: біогр. повість: для ст. шк. в. Київ: Молодь, 1989. 160 с.
29. Хорунжий Ю. М.. Борвій: роман-драма в чотирьох одмінах. Київ: Рад. письменник, 1987. 476 с.
30. Чемерис В. Я любила Шевченка: повість-феєрія // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. 1999. № 1. С. 210–224.
31. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2009. 200 с.
32. Шалата М. Й. Юрій Федькович. Життєвий і творчий шлях. Київ: Дніпро, 1984. 239 с.
33. Шевчук В. Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: роман / передм. В. Кирейка. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 608 с.: іл.
34. Шевчук В. О. Під вічним небом: повісті. Київ: Молодь, 1985. 200 с., іл.
35. Шевчук В. О. У череві апокаліптичного звіра: іст. повісті та оповідання. Київ: Укр. письм., 1995. 205 с.

ВІКТОРІАНСЬКА БІОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОГО ПИСЬМА

Дар'я Карачова

Виникнення вікторіанської біографії в англійській літературі

Вікторіанська біографія є надзвичайно цікавим феноменом літературного процесу. Вважається, що вона зародилася в часи правління королеви Вікторії й значний проміжок часу була еталоном біографічних жанрів. Вікторіанська епоха характеризується особливим світоглядом, специфічним мисленням. У наш час вікторіанська біографія в Англії вважається високою класикою, «золотим століттям» біографії. Біографічні твори про політичних діячів та письменників цієї доби викликають особливу цікавість у літературознавців. Специфікою вікторіанської біографії є прагнення авторів до персоніфікації героїв, політично-біографічного превалювання змісту, акцент на позитивізмі героїв. Герой постає лише з позитивного боку, він зображений як взірець для наслідування, ідеал своєї доби, у нього немає будь-яких слабкостей чи негативних рис.

Чи починається вікторіанське століття зі вступу на трон королеви Вікторії в 1837 році, чи, може, воно підготовлене попереднім розвитком історичних подій? Сучасні історики й літературознавці відповідають на це питання неоднозначно, але простежується певна тенденція показати й довести вірогідність того, що саме в 20–30-ті роки XIX століття заявили про себе ті політичні та ідеологічні тенденції, які підготували підґрунтя для прискореного формування ідей та оціночних критеріїв, які зазвичай асоціюються з вікторіанством.

Вікторіанство – феномен культури, в якому активно вибудовувалася концепція національного характеру в сучасну епоху. У XX столітті

термін «вікторіанство» отримав найширше тлумачення. Спершу воно зводилося лише до позитивних сторін вікторіанської культури, до нібито стійких естетичних і етичних норм, яких немає в сучасному суспільстві. Починаючи з 1948 року вікторіанська епоха, вікторіанська література активно аналізуються критиками й істориками літератури, що відображено у величезній кількості дисертацій і монографій, присвячених різним аспектам вікторіанства.

Література у XIX столітті починає розвиватися активними темпами, що було спричинене політичним та соціальним розквітом країни. Найвищого розквіту в Англії досягає роман, який починає відображати духовні потреби та стан суспільства. «Блискуча плеяда» англійських письменників (Ч. Діккенс і У. Теккерей, міс Бронте і місіс Гаскелл), виразні й красномовні сторінки творів яких відкрили світу більше нових політичних і соціальних істин, ніж це зробив хто-небудь інший. «Домбі і син» [1], «Холодний дім» [4], «Важкі часи» [3], «Різдвяні повісті» [2] Ч. Діккенса, «Ярмарок марнославства» [7] В. Теккерея стали найяскравішим художнім узагальненням, символом вікторіанської епохи. Згадані твори змогли розширити функціональність художнього образу і значущість самостійності персонажа, урізноманітнили розповідну лінію й збагатили діалог.

Зазначимо, що вікторіанська епоха суттєво змінила ставлення до людини, що тепер посідає особливе місце в суспільному процесі, з'явилось всебічне зображення особистості в різних взаєминах, як суспільних, так і особистісних. Такий роман з певним комплексом соціальних і моральних завдань значно зміцнив свої позиції.

Як стверджує сучасний літературознавець Ф. Шварцбах [18], Ч. Діккенс вважається одним із перших відомих та популярних вікторіанців. Він увів до літератури нового героя-детектива. Однак «ще за життя багато вікторіанців звинувачували Ч. Діккенса в тому, що він зображує життя середнього класу, використовує в романах мову, на якій говорять лондонські низи, все це негативно впливає на моральні принципи вікторіанців…» [18, с. 227].

За ствердженнями А. Хейлман [11] та С. Каплан [13], вікторіанство – явище, яке асоціюється насамперед з міським способом життя. «Розвиток міст став поштовхом до формування середнього класу, а саме представники середнього класу були справжніми вікторіанцями» [13, с. 108]. У зв'язку з цим зазначимо, що епоха вікторіанства стала періодом формування і зміцнення поняття «британство», яке було продуктом

урбанізованого індустріального XIX століття і однією зі складових англійського національного характеру.

Вікторіанський роман в Англії представлений творчістю двох найбільших прозаїків – Чарльза Діккенса і Вільяма Теккерея. Це письменники-вікторіанці, які першими почали втілювати у своїх творах характерні ознаки вікторіанської літератури. У вікторіанську епоху процвітала релігійність, сентиментальність. Благонадійність та почуття гідності – неодмінні умови вікторіанської літератури. Необхідно зазначити, що саме сентиментальність та благонадійність, які були закладені ще у вікторіанському романі, будуть наслідуватися вікторіанською біографією пізніше.

Герой англійського роману – середня, пересічна людина, що не має внутрішніх пристрастей, не кидає виклик суспільству, а бажає вписатися в існуючий суспільний устрій якомога безболісніше. Тому, описуючи процеси дорослішання і зміни особистості, вікторіанські романісти частіше вдавалися до жанрових зразків роману виховання – це жанр за природою оптимістичний, що показує зростання людини, набуття нею життєвого досвіду й місця в житті.

З плином часу героєм стає не пересічна людина, а відома та вагома історична постать, увібравши у свій образ нестачу внутрішніх пристрастей та оптимістичність, які стануть основою для зображення героя у вікторіанській біографії.

XIX століття характеризувалося частими змінами в суспільному житті, що відразу впливало на літературні процеси в Англії. Вплинуло це й на розвиток вікторіанського роману, який поділився на широкий спектр жанрових різновидів. Зміна характеру роману диктувалася вимогами часу, умовами соціального і духовного розвитку Англії.

Поява біографічного роману у вікторіанську добу пояснювалося тим, що література все більш відходила від наслідування та копіювання життя. Сама королева Вікторія цікавилася романами своїх сучасників. Цей жанр значним чином впливав на формування суспільної думки та на розвиток всієї літератури в цілому. В Англії роман поступово стає частиною суспільно-політичного життя еліти.

З плином часу в літературі Англії на основі вікторіанського роману під впливом суспільно-політичних змін з'являється нове утворення – вікторіанська біографія. Вона буде особливим культурним феноменом, адже відверто прославлятиме персонажа, намагатиметься висвітлити всі його позитивні сторони, зробити взірцем для наслідування.

Дослідивши літературні та історичні процеси в Англії, які значним чином вплинули на розвиток літератури, О. Ушакова [9] та Ю. Скороходько [5] виділяють три основні періоди, які сприяли розвитку підґрунтя зародження майбутньої вікторіанської біографії в XIX столітті:

– 30-ті роки;

– 40-ві роки;

– 50 – 60-ті роки;

У 30-ті роки XIX століття в Англії відбувалися значні зміни в політиці, соціальному житті та ідеології. Домінуючими в літературі цього періоду були питання, пов'язані з долею романтичного героя. Велику популярність отримали «ньюгейтські» романи Е. Літтона. Вони мали велику популярність, адже зображали сильну, вольову, енергійну людину. Вони відволікали читача від тих негативних подій, які відбувалися в цей період в Англії. Також були дуже популярними твори «срібної ложки». Це були світські романи з цікавим сюжетом та інтригою. У таких романах герої відтворювалися в штучному світі почуттів, зображення життя було значно ідеалізованим, люди змальовувалися щасливими та далекими від страждань.

40-ві роки стали новим етапом розвитку літератури. Цей період можна охарактеризувати як період піднесення. У ньому помітні сильні зв'язки з попередньою добою. Для цієї доби характерний розвиток до романтичних елементів (зокрема готичного роману). Проблематика була присвячена формуванню нових ідей і естетичних принципів.

50–60-ті роки стали періодом втрачених ілюзій. Разом зі змінами в суспільному та духовному житті значно змінився і роман. Змінилося також і ставлення до літературних традицій. Автори тепер приділяють значну увагу сентиментальному побутовому роману. Зображається співвідношення долі людини з долею суспільства. Поглиблюється психологізація, згущується атмосфера дії. Вікторіанська доба увійшла до нового етапу розвитку. Зазначені зміни суттєво позначилися на жанрах художньої біографії.

Великим реформатором біографічних жанрів в Англії та за її межами вважається Л. Стрейчі. Його можна назвати першим теоретиком вікторіанської біографії. Головною заслугою Л. Стрейчі є те, що «він зробив біографію художньою літературою, підкреслив важливість психологічного осмислення життя героя та зміг перебороти обмеженість вікторіанської біографії, вказавши нові шляхи розвитку та можливості жанрів. Л. Стрейчі не намагався сліпо наслідувати історію, він

увів компонент драматизму до історичного портрету» [8, с. 78]. Ще у 1912 році він опублікував свою першу книгу «Віхи французької літератури» («Landmarks in French Literature») [22]. Збірка біографій «Видатні вікторіанці» («Eminent Victorians», 1918) [24] зробила Л. Стрейчі відомим. До книги увійшли короткі біографічні дослідження про суспільну діячку Ф. Найтингейл, кардинала Г. Маннинга та генерала Ч. Гордона. Вона виокремлюється блискучим стилем і, мабуть, найвдалішим в англійській літературі використанням гумору при життєписі історичних осіб. З властивим йому сарказмом, автор викриває і висміює подвійну, неповноцінну мораль Англії кінця XIX століття, вказує на слабкості та вади «можновладців». У 1921 році виходить у світ подібний же твір «Королева Вікторія» («Queen Victoria») [25]. Його третя біографічна праця «Єлизавета і Ессекс» («Elizabeth and Essex», 1928) [21], була прийнята публікою прохолодніше, ніж перші дві. Останні роки життя Л. Стрейчі присвятив твору «Мемуари Гревілля» («Greville Memoirs») [23], опублікованому в 1938 році.

Л. Стрейчі вважав, що «секрет успішної біографії полягає в тому, щоб вчасно зупинитися. Біографія не повинна бути ні довгою, ні занадто короткою» [26, с. 43]. Отже, біограф повинен остерігатися як надлишку, так і нестачі фактів, і вправно маневрувати між двома крайнощами: в гонитві за ясністю картини розповісти занадто багато – або, прагнучи лаконічності, створити щось шаблонне. Проте скорочення ризикує закінчитися створенням грубої карикатури. «Біографії, написані з великим почуттям і розумінням, частенько вважаються найбільш слабкими, оскільки, здолавши стільки сторінок тексту, ми не набуваємо упевненості в тому, що ж за людина перед нами» [26, с. 112]. Тому автор завжди повинен знати, коли вчасно закінчити свою роботу, щоб не перенавантажувати текст непотрібною інформацією. Л. Стрейчі висміював своїх сучасників за написання товстих томів погано переробленого великого матеріалу, за недбалий стиль, за зневагу до відбору фактів, брак об'єктивності і композиції. «Дрібні деталі – головна думка об'ємних біографій, тобто дрібниці, які можуть здаватися тривіальними, якщо йдеться про звичайне життя, стають чарівними, коли торкаються життя великих, і тому гідні того, щоб їх зберегли для вічності. Чим значніше досягнення людини, тим більше нам хочеться знати про буденну сторону її життя» [26, с. 113].

На думку Л. Стрейчі, «людство поділяється на три біографічні категорії, які нижче розташовані за спаданням:

– бути неабиякою особою і при цьому здійснювати якісь пересічні вчинки;

– бути пересічним, але зробити щось неабияке;

– бути пересічним і здійснювати пересічні вчинки» [26, с. 135].

«Складнощі з обсягом характерні для товстих біографій, їх автори, звичайно, ризикують надокучити читачеві, проте вони можуть бути впевнені, що справді нічого не забули. Можливо, позначається нестача уяви, але, з іншого боку, на уяву у біографів просто не завжди є час. Проте повністю вимкнути уяву неможливо, тому що книга не може бути такою ж довгою, як життя, яке в ній описується» [26, с. 132]. Якщо біограф помиляється у виборі або розповідає занадто мало, він може накликати на себе звинувачення в тому, що намалював карикатуру або міркував про героя необачно. Якщо характер людини не описаний досить докладно, якась домінуюча риса може повністю не виявити себе.

На жаль, критика Л. Стрейчі не зробила належного ефекту, і рік за роком обсяг біографій тільки зростав. Якщо в 1918 році обсяг середнього життєпису складав чотириста п'ятдесят три сторінки, то до останнього десятиліття XX століття він збільшився до вісімсот сімдесяти п'яти сторінок. Можливо, певною мірою це пояснюється чинником невизначеності, вічної невпевненості біографа в тому, що важливо знати про людину. Оскільки чіткої й однозначної відповіді немає і бути не може, доходимо висновку: важливо усе. Відмовившись від прерогативи відбору, автор вимушений уводити в книгу увесь зібраний матеріал – не тому, що упевнений в його цінності, а просто тому, що усі ці факти мають відношення до людини, про яку він пише, і, будучи частиною його життя, повинні стати частиною його життєпису.

Дослідивши літературну ситуацію в Англії XIX століття можна зробити висновок, що цей історичний період сприяв появі підґрунтя для виникнення вікторіанської біографії. Це було спричинене появою нового монарха – королеви Вікторії, яка сприяла перетворенню країни в могутню, потужну та впливову імперію, яку поважали інші країни світу та якою надзвичайно пишались англійці. Ця національна гордість, повага та любов до своєї королеви сприяли зміцненню поняття «британство». Всі ці політичні та суспільні події значним чином вплинули на розвиток літератури. Вікторіанський роман виходить на перше місце. Він відображає соціально-політичні події країни. Найвідомішими представниками стають Ч. Діккенс та В. Теккерей.

Саме у вікторіанському романі починають зароджуватись основні риси майбутньої вікторіанської біографії: в 30-ті роки XIX століття починає формуватися образ сильного, вольового, енергійного та вагомого героя, який потім стане основою зображення у біографіях вікторіанського типу. У 40-вих роках сформувалися естетичні принципи, в 50–60-ті роки наголошувалося на сентиментальності та психологізації. Всі ці риси будуть згодом запозичені та покладені в основу вікторіанської біографії. Але, слід зазначити, що поява власне вікторіанської біографії як самостійного біографічного утворення датується вже XX століттям, тобто з'явилась, набула розквіту та популярності вона вже після смерті королеви Вікторії. Також слід наголосити на її невеликій модифікації з плином часу та доповненням вищезгаданих особливостей новими рисами зображення образу героя: канонізованості постаті, зображення переважно тільки позитивних подій та вчинків, нестача негативних відгуків та загальний позитивізм образу героя. Найпомітнішим етапом розвитку можна вважати середину та другу половину XX століття, коли вікторіанські літературні традиції були відтворені у біографіях тоталітарних країн західної Європи та Радянського Союзу, інтерпретуючи її як еталон біографічного твору, до якого прагнули наблизитися майже всі тогочасні письменники.

Новітні англійські вчені активно займаються вивченням вікторіанської епохи та вікторіанської біографії. Наприклад, Н. Стівенсон вивчає цінності і традиції епохи королеви Вікторії. «Вікторіанський уклад життя багато в чому визначив сутність британського менталітету півтора століття тому і залишається актуальним у наш час. Традиції "англійськості" і "британства" зародилися й зміцнилися у вікторіанську епоху» [20, с. 22]. Британці пишаються тим, що вони є громадянами такої могутньої та величної держави.

Сучасна дослідниця англійської літератури К. Каплан стверджує, що «в післявоєнні роки вікторіанство сприймали як задушливу, буржуазно-патріархальну, капіталістичну епоху. З іншого боку, англійське суспільство середини XX століття, виснажене важкими випробуваннями і безчассям Другої світової війни, стало шукати захисту в ґрунтовності і догматичній твердості вікторіанських цінностей» [13, с. 6].

Не оминули вивчення вікторіанської епохи також і такі англійські вчені, як С. Мітчелл [16], М. Снодграсс [19] та В. Дікерсон [10], які з'ясували сенсаційний аспект вікторіанської літератури: «Характерною рисою вікторіанської культури стало захоплення сенсаційним у всіх її

сферах: в мистецтві, літературі, театрі. Прагнення вікторіанців до сенсаційності й таємничості проявлялося й у літературі» [19, с. 25].

Дуже важливим фактом, який ми не можемо оминути, є те, що сучасна вікторіанська біографія відокремлюється англійськими літературознавцями від традиційної та має специфічну назву – неовікторіанська. Новітні літературознавці, такі як Г. Мур [17], К. Мітчел [16] та багато інших, відрізняють неовікторіанський роман від вікторіанського, і розглядають його як новий етап розвитку. На їхню думку, неовікторіанський роман – це історичний роман постмодерної епохи й вони відносять його до історіографічної літератури. Розглянемо цю ситуацію докладніше, Л. Хатчеон [12] у своїй праці «Поетика постмодернізму» впроваджує спеціальний термін – історіографічна література, під яким вона розуміє весь постмодерністський роман в цілому. Такий роман звертається до історії та намагається її переосмислити. Вона тлумачить неовікторіанський роман, як історичний роман.

Як ми бачимо, вікторіанська біографія складається з окремих продуктивних літературних жанрів, які виникли ще в XIX столітті, але є актуальними та популярними і в наш час. Епоха доби королеви Вікторії характеризується особливим мисленням та світоглядом, що яскраво зображається в творах цього періоду. Першими біографіями були життєписи відомих людей. У таких творах спостерігається стилізація під документальність, використання мемуарів, певне домислювання ситуації. Отже, біографія була визнаною унікальною та самостійною літературною формою. Біографія поступово стає частиною художньої творчості й вирішує завдання образного віддзеркалення епохи. Фактично, можна зробити висновок, що поняття «вікторіанська біографія», яким ми користуємося в наш час, з'явилось вже після смерті королеви Вікторії, тобто лише в XX столітті. Саме XX століття сприяло розвитку та ставленню її як самостійного жанрового утворення та подальшому впливу на всю західну та радянську літературу.

Перенесення жанрових рис вікторіанської біографії на біографію XX століття

«Біографія – послідовне зображення життя особи від її народження до смерті. Завдання біографа полягає в тому, щоб намалювати правильну картину людського земного мандрування» [27, с. 46]. Не обмежуючись простим викладом зовнішніх фактів життя, біографія має на меті

якомога повніше зобразити духовне обличчя певної особи у всіх його проявах. Біографічна література посідає надзвичайно важливу роль у белетристиці.

Матеріалами для біографій слугують щоденники, родинні архіви, нотатки, спогади, листи, автобіографії, некрологи, портрети, продукти творчості, особисте спілкування автора з героєм тощо.

Біографія письменника, політика, актора допомагає визначити коло його інтересів і художніх чи суспільних впливів, знайти певні джерела творчості. Деякі біографи приділяють увагу різноманітним дрібницям з життя героя. Подібні дрібниці історики літератури оцінюють по-різному. Одні вважають, що будь-яка, навіть найдрібніша риса біографії важлива для характеристики героя, інші ж кажуть, що знання біографії письменника важливе й цінне для історії літератури, оскільки воно з'ясовує процес літературної творчості та описує письменницьку діяльність. Важливим є і значення суспільного середовища, в якому живе і діє політичний діяч, письменник чи актор.

Відомо, що вікторіанська доба та вікторіанська біографія значним чином вплинула на розвиток літератури, залишивши вагомий слід у літературах держав, що стояли на позиціях тоталітаризму, котрі запозичили канонічне зображення особистості, характерне для Англії початку XX століття.

На сьогодні можна виділити три види біографій у літературі XX століття – вікторіанську, невікторіанську та доволі новий вид – неовікторіанську.

Розглянемо такі, виділені нами, риси вікторіанської біографії:

– прагнення до досконалості;
– позитивізм;
– величність зображення об'єкта твору;
– нестача будь-яких негативних моментів та рис;
– зображення загальної любові та поваги до героя;
– підкреслення значення героя для народу або історії;
– ідеалізація та канонізація героя.

Справді, однією з найвагоміших рис вікторіанської біографії є прагнення до досконалості. Вона зображує нам реального героя велично та канонізовано, не допускаючи жодних негативних рис у його характері. Її мета – це позитивне та гармонійне зображення ідеальної людини, яка практично не має жодних вад. Слід зазначити, що героями вікторіанських творів були відомі для своєї країни постаті, яких влада часто

використовувала в пропагандистських цілях, тому автори робили все, щоб підкреслити їх значущість та вагомість для суспільства та для історії, адже вони пишалися, що в їхній могутній країні є такі прекрасні люди, які роблять все для свого народу. Маючи канонізацію та ідеалізацію героя за основу, вікторіанська біографія залишила вагомими ці головні риси з плином часу, тому в дещо трансформованому та модифікованому вигляді зустрічаються вони й у наш час.

Вікторіанський уклад життя, що багато в чому визначив сутність британського менталітету півтора століття тому, залишається актуальним і в наш час. Він не перестає цікавити як літературознавців, так і письменників.

Дослідниця англійської літератури К. Каплан [13] стверджує, що в післявоєнні роки вікторіанство сприймали як задушливу, буржуазно-патріархальну, капіталістичну епоху. Але вже в середині XX століття, як стверджує Г. Мур [17], англійське суспільство, виснажене труднощами Другої світової війни, стало шукати захисту у вагомості й догматичній твердості вікторіанських цінностей. Письменники, філософи та історики, серед яких мистецтвознавець Н. Певзнер, поет Дж. Бетджеман критикували в 20–30-х роках XX століття вікторіанський уклад життя, але в 50-ті роки приходять до визначення його канонізованості, непохитності й впорядкованості.

Новим спалахом підвищенної цікавості до вікторіанської епохи в британському суспільстві стають 60–70-ті роки XX століття. Цей процес збігся із зародженням постмодернізму. Постмодернізм з його іронічним ставленням до історії не просто стимулював чергове захоплення вікторіанської епохою, її культурним і літературним надбанням, а й здійснив спробу переосмислення вікторіанства в новому аспекті та визначення його сутності і ролі у британському суспільстві. Слід відзначити, що в 60–70-х роках починається масштабне відродження вікторіанства, вікторіанських традицій і вікторіанського укладу життя. Цей процес став вимогою часу: англійці знову стали відчувати особливу любов і повагу до згаданого періоду своєї історії. Вікторіанська біографія значно вплинула на розвиток біографічних жанрів, адже багато років вона була каноном для написання біографій. Про її значення для літератури говорить і те, що цей вид біографії був популярним не тільки на території Англії та її колишніх колоній, але й в інших державах. Наприклад, саме на основі вікторіанської біографії розвивалася біографічна література Радянського Союзу та фашистських країн Європи (Італія, Німеччина), де тоталітарні

режими потребували створення біографічних творів, герої яких мали бути зразком у вихованні громадян у таких державах, насадженні їм ідеологічних догм. Подібний підхід до біографії спостерігався й у державах, що входили до радянської сфери впливу в повоєнній Європі.

Вікторіанська біографія створювала ідеал, письменники в державах з тоталітарним устроєм свідомо чи підсвідомо допомагали владі маніпулювати громадянами, виховувати в них прагнення бездумно служити режиму.

Але з плином часу ситуація починає кардинально змінюватися й вікторіанські канони намагаються витісняти інші види біографії, серед яких починають домінувати ті, що ґрунтуються на більш діалектичному підході до зображення особистості. Людина в такій біографії постає більш виваженою: поряд з позитивними моментами її життя автори намагаються не оминати й недоліків, прорахунків героя, його слабкостей. У таких творах письменники зачіпають і подробиці інтимного життя реальних героїв, часом уводячи до тексту навіть скандальні факти їхньої біографії.

Читачів вже не цікавить ідеалізоване зображення героя, вони хочуть бачити в біографіях приватне життя людини, яка стає наближеною до народу.

Отже, популярним стає новий різновид відтворення життя реальної особи – невікторіанська біографія.

Поява такого виду художньої біографії викликала активний попит на подібні твори. Вони дуже швидко розкуповувалися та обговорювалися, що було доволі вигідно письменникам, які починають масово друкувати такі твори. Писати подібні біографії стає комерційною й надзвичайно прибутковою справою.

Звернемо увагу на характерні ознаки (на нашу думку) невікторіанської біографії:

– акцент на зображенні приватного життя;
– обов'язкова інтрига, яка зосереджена навколо певного скандалу з життя героя;
– специфічна лексика;
– часом брак достовірних фактів, або їх перекручування;
– висунення на перший план якихось негативних рис або подій, що далеко не прикрашали героя;
– орієнтація на маси;
– основна мета – комерціалізація творів;
– нестача будь-яких табу, або цензури.

Невікторіанська біографія є доволі популярною в наш час. Автор обирає яку-небудь відому та цікаву для читача реальну персону та починає шукати в її житті певні негативні вчинки, або скандальні ситуації. На їх основі створює сюжет, що базується на конкретній інтризі. Для комерційної вигоди автори вживають часом ненормативну лексику або жаргонізми, щоб твір краще реалізовувався в торговельній мережі, висувають на перший план лише негативні сторони особистості, не зважаючи на всі інші. Авторів не турбує цензура або якісь табу, для них головне – це економічно вигідно презентувати свій твір.

Отже, ми можемо побачити, що невікторіанська біографія стала діаметрально протилежною вікторіанській. Вона одразу набула шаленої популярності, а її твори продавалися величезними тиражами. Народ, що ніколи не мав нагоди зазирнути в приватне життя відомих людей, почав дуже активно цікавитися ним. До того ж велика кількість письменників та журналістів отримали гарну нагоду заявити про себе та стати популярними, чим активно скористалися. Такі письменники зовсім не звертали уваги на те, що деякі ситуації, моменти з життя героя вони просто вигадували, їхні домисли часто не мали під собою жодної реальної основи. Головна їх мета – це привернути більше уваги до свого твору. Такі твори не завжди вирізнялися вишуканим художнім стилем, задум також часто був пересічним. Письменники ставили свого героя в стандартні та часом примітивні ситуації.

Ще одним різновидом художньої біографії можна назвати неовікторіанську біографію. Вона активно набуває популярності в наш час та є відродженням й продовженням вікторіанських літературних традицій, хоча й дещо трансформованих. Її поява – це прагнення письменників у нових історичних умовах повернутися до традицій вікторіанської біографії.

Світову літературу настільки заполонили різноманітні скандальні біографії, що це вже перестало викликати будь-яку цікавість читачів, невікторіанська біографія починає поступово зникати. Звісно ще є деякі твори, вихід яких не залишається непоміченим, але їх стає все менше й менше.

Розглянемо виділені нами риси неовікторіанської біографії:

– базування на конкретних фактах;

– переважне зображення позитивного, хоча іноді можуть зображатися й деякі негативні риси;

– загальний позитивізм;

– переважне, але не повне підпорядкування вікторіанським канонам.

Неовікторіанська біографія є доволі новою в літературознавстві, але вже встигла викликати цікавість до себе як читачів, так і науковців. Вона перейняла від вікторіанської літератури персоніфіковані риси героя, прагнення зобразити його з кращого боку, намагаючись уникати негативних боків його життя чи вчинків. Але неовікторіанська біографія допускає також у зображенні героя риси звичайної, пересічної, простої людини, не наділеної чимось надзвичайним, що відрізняє її від вікторіанського типу, де це не дозволялось.

Отже, неовікторіанська біографія намагається повернутися до вікторіанських традицій, але під тиском реалій сучасного життя відбуваються процеси її трансформації. До вікторіанських канонів тепер додається ще й відбиток глобалізаційних процесів, що виявляє себе в певній декононізації героя, хоча помітнішим є більш діалектичне відтворення в ньому об'єктивного й суб'єктивного. Герой зображається у цьому виді біографії більш наближеним до реального життя, чого не було у вікторіанській біографії.

Неовікторіанство зародилося у Великобританії на основі вікторіанської літератури, яка не вичерпала себе, а переродилася та дала поштовх для розвитку нового виду. Ю. Скороходько, вивчаючи цей феномен, зробила висновок, що «про неовікторіанство, як про явище в англійському культурному просторі, починають говорити в останній третині XX століття, хоча підвищений інтерес до вікторіанської епохи і спроби звернення до неї в окремих сферах життя суспільства відзначалися в різні роки минулого століття» [6, с. 269].

Важливо ще й те, що ще однією помітною для Великобританії жінкою, окрім королеви Вікторії, вважається М. Тетчер. Вона намагалася посісти місце королеви Вікторії в серцях британців наприкінці XX століття і прагнула пробудити в англійцях вікторіанський дух минулого, і їй у багатьох моментах вдалося цього досягти, зокрема викликати інтерес у британців до своєї славетної історії, до тих часів, коли були закладені основи «британського дому». М. Тетчер не бажала миритися з тим, що занепад великої імперії став реальністю, й усіма силами намагалася відновити колишню велич Великобританії. В інтерв'ю для телевізійного каналу ITV 16 січня 1983 року прем'єр-міністр звернулася до британців із закликом «повернутися до епохи вікторіанства – часу процвітання і могутності країни» [28]. Народ зрозумів та підтримав її, прагнучи знову відчувати себе громадянами великої та могутньої держави.

Пізніше про значущість вікторіанської епохи для громадян сучасної Англії та її колишніх колоній заговорили вчені та письменники. Так, на думку М. Люеліна, більш ніж сто років потому англійці знову вважають себе «новими вікторіанцями» [15, с. 32]. З М. Люеліном погоджується А. Кіркнопф: «Англійці не тільки були вікторіанцями, але в наш час вони є вікторіанцями ще більшою мірою» [14, с. 58]. Австралійська дослідниця Г. Мур стверджує, що «кожен сучасний англієць, а також в значній мірі і житель колишніх англійських колоній, несе в собі вікторіанську спадщину» [17, с. 134].

Отже, ми бачимо, який великий вплив та значення має вікторіанська спадщина для народу Великобританії. Англійці досі цінують, поважають та пишаються тим, що сповідують вікторіанські традиції. Вони прагнуть як і раніше почуватися гордими громадянами могутньої держави.

«Вікторіанство стало надзвичайно популярним у кіно і в театрі, на телебаченні, в рекламі і в літературі» [14, с. 67], а «чарівність старовини тільки посилює інтерес до епохи вікторіанства в новому тисячолітті» [13, с. 6]. Сьогодні вікторіанство вважається модним і престижним. У зв'язку з цим, М. Люелін стверджує: «Як би далеко не була від нас вікторіанська епоха, вікторіанське коріння дуже глибоко проросло в сутність сучасних англійців; помилкою було б стверджувати, що це лише данина моді» [15, с. 33].

Відновлений інтерес до великого минулого, сприяв розвитку нового культурного явища в житті Великобританії – неовікторіанства. «Неовікторіанство – це, з одного боку, спроба відродження вікторіанства, пошук у ньому опори і відповідей на питання сучасності, а з іншого боку, перегляд, переоцінка й критика вікторіанських цінностей і засад» [6, с. 274]. За твердженням Ю. Скороходько, «неовікторіанская література стала однією зі сфер культури, в якій неовікторіанство виявило себе найбільш виразно, а неовікторіанскій роман став її основним жанром. Техніка написання такого роману формується під впливом прийомів постмодернізму, вікторіанського реалістичного роману й масової літератури» [6, с. 275].

Отже, ми бачимо, що відродження вікторіанського впливу на літературу XX століття дало значний поштовх для розвитку нових жанрових утворень, що сприяє активному розвитку літератури та появі все нових та цікавих жанрових форм, зокрема й біографічної літератури.

Бібліографічні посилання

1. Диккенс Ч. Домби и сын // Собр. соч.: в 30 т. / под. общ. ред. А. А. Аникста, В. В. Ивашевой. Москва: Гослитиздат, 1959. Т. 13. 535 с.
2. Диккенс Ч. Рождественские повести. Москва: Амфора, 2009. 496 с.
3. Диккенс Ч. Тяжелые времена // Собр. соч.: в 30 т. / под. общ. ред. А. А. Аникста, В. В. Ивашевой. Москва: Гослитиздат, 1960. Т. 19. 727 с.
4. Диккенс Ч. Холодний дом. Москва: Эксмо, 2010. 992 с.
5. Скляр Н. В. Розвиток жанру «автобіографії» у німецькій літературі // Вісник Луганського національного університету Тараса Шевченка. Сер. Філологічні науки. 2009. № 19 (182). С. 115–120.
6. Скороходько Ю. С. Тенденции викторианского сенсационного романа в неовикторианской литературе // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: зб. наук. праць / гол. ред. В. П. Казарин. Сімферополь: Кримський Архів, 2012. Вип. 4. С. 268–280.
7. Теккерей У. Ярмарка тщеславия. Москва: Худож. литер., 1975. 215 с.
8. Тихонова М. Британское буржуазно-радикальное движение середины XIX века // Проблемы источниковедения и историографии: сб. науч. тр. Калининград, 1999. С. 72–80.
9. Ушакова Е. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2001. 195 с.
10. Dickerson V. D. Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural. Missouri: University of Missouri Press, 1996. 166 p.
11. Heilmann A. New Woman Strategies: Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird. Manchester: Manchester University Press, 2004. 292 p.
12. Hutcheon L. A Poetics of postmodernism. London; New York: Routledge, 2003. 222 p.
13. Kaplan C. Victoriana: Histories, Fictions, Criticism. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 173 p.
14. Kirchknopf A. (Re)working of Nineteenth-Century Fiction : Definitions, Terminology, Contexts // Neo-Victorian Studies Online Scholarly Journal. Autumn 2008. V. 1. Issue 1. P. 53–80. URL: http://www.neovictorianstudies.com/
16. Llewellyn M. Neo-Victorianism: On the Ethics and Aesthetics of Appropriation // Literature Interpretation Theory. V. 20. 2009. P. 27–44.
17. Mitchell S. Victorian Britain: An Encyclopedia. London: St James Press, 1990. 986 p.
18. Moore G. Twentieth-century Re-workings of the Victorian Novel // Literature Compass. 2008. V. 5. Issue 1. URL: www.blackwell-compass.com/subject/literature.
19. Schwarzbach F. S. New gate Novel to Detective Fiction // A Companion to the Victorian Novel / ed. by P. Brantlinger. M.: Wiley-Blackwell, 2002. P. 227–243.

20. Snodgrass M. E. Encyclopedia of Gothic literature. NewYork: Infobase Publishing, 2005. 480 p.
21. Stevenson N. The Diamond Age: Or, a Young Lady's Illustrated Primer. NewYork: BantamBooks, 1995. 455 p.
22. Strachey L. Elizabeth and Essex. A Tragic History. Publisher: Mariner Books, 1928. 312 p.
23. Strachey L. Landmarks in French Literature. Publisher: H. Holtand Company, 1912. 260 p.
24. Strachey L. The Greville Memoirs 1814-1860. Publisher: Macmillan, 1938. 483 p.
25. Strachey L. Eminent Victorians. Publisher: Gardencity publishing, 1918. 384 p.
26. Strachey L. Queen Victoria. Publisher: Blue Ribbon Books, 1921. 456 p.
27. Strachey L. Characters and commentaries. London, 1933. 147 p.
28. Taylor D. J. Kept : A Victorian Mystery. London: Chatto & Windus, 2006. 431 p.
29. Thatcher M. TV Interview for London Weekend Television «Weekend World». URL: www.margaretthatcher.org/document/105087

МЕМУАРНО-АВТОБІОГРАФІЧНА ПРОЗА

Тетяна Черкашина

У всіх структурно-типологічних різновидах літератури особистого спогаду (мемуаристиці, автобіографіці, діаристиці та епістолярії) ми маємо синтез не лише документального й особистого, об'єктивного та суб'єктивного, документального й художнього, але також переплетення мемуарної та автобіографічної основ. Як наголошує більшість дослідників цього виду документального письма, зокрема І. Шайтанов, «життя проходить не в безлюдному просторі» [18, с. 43], тому навіть у найбільш інтимізованих, внутрішньопсихологічних оповідях, так чи інакше трапляються вкраплення мемуарного тексту. Як і в переважно мемуарній оповіді, що розповідає про події, свідком або учасником яких автор був особисто, завжди є автобіографічний складник.

Мемуарну основу зазвичай складають події про людей, яких автор знав особисто, спостерігав за ними або чув про них від інших; події неприватного життя автора, наприклад, історичні, культурні, соціальні, ті, що мають відношення до інших людей. Тобто йдеться про ті компоненти, з яких складається зовнішнє життя автора і які є спільними для певної групи людей або для покоління загалом. Саме спільність мемуарного складника призводить до того, що одні й ті самі мемуарні спогади (щоправда, у різній, інколи діаметрально протилежній інтерпретації) проходять наскрізними в мемуаристиці, автобіографіці, діаристиці та епістолярії різних авторів.

Автобіографічну основу, своєю чергою, становлять події, факти, інформація, яка стосується приватного життя автора. Це можуть бути сухі біографічні факти, відображені в офіційних анкетних даних, опис різноманітної діяльності автора, інформація про повсякденне, родинне життя автора, коло його знайомств і особистих зацікавлень. До

автобіографічного складника належить і вся інформація про внутрішнє, психологічне, глибоко інтимне життя автора, відомості про його психоемоційні стани в різні періоди життєдіяльності, психічні й емоційні реакції на ті чи ті події, повідомлення тощо.

Мемуарна та автобіографічна основи взаємодіють на всіх рівнях структурної організації мемуарних текстів і більшою або меншою мірою властиві всім без винятку різновидам мемуарної літератури. У власне мемуаристиці (мемуарах, літературних портретах тощо) пріоритет надається висвітленню мемуарного складника, бо власне мемуаристика первісно орієнтована на розповідь про події зовнішнього, неприватного, життя автора, на спогади про людей, які мали пряме чи опосередковане відношення до життя автора. Тим самим мемуарна основа складає основу сюжету; у якості головного персонажа може бути добре знайома авторові людина, а не сам автор тощо. Проте доволі часто події зовнішнього життя автора показані з проекцією на його індивідуальне життя, тому і в мемуарах, і в літературних портретах є також фрагментарна автобіографія автора, яка знаходиться на периферії сюжету, у той час як сам автор постає в якості головного наратора й другорядного персонажа.

Діаметрально протилежну ситуацію ми маємо в автобіографіці. Тут на перший план виходить автобіографічний складник, а мемуарна основа є лише контекстуальним тлом. Відповідно основним сюжетом оповіді є індивідуальне життя автора; автор постає в якості головного наратора та головного персонажа, а знайомі йому люди зображені другорядними або епізодичними персонажами.

Діаристика та епістолярій, своєю чергою, однаковою мірою можуть містити мемуарну й автобіографічну інформацію, бо вони первісно орієнтовані на політематизм та висвітлення широкого кола проблем і різнопланових свідоцтв щодо життя автора та його оточення.

Одним з проміжних міжвидових утворень, яке знаходиться на перетині власне мемуарної й автобіографічної літератур, є мемуарно-автобіографічна проза. Її твори найбільш органічно об'єднують у межах одного тексту мемуарну та автобіографічну основи і входять до мемуарної й автобіографічної літератур. Звертаючись до поняття «мемуарно-автобіографічна проза», відзначимо, що, з одного боку, мемуарно-автобіографічними є твори, у яких автор, розповідаючи про свій життєвий шлях у хронологічній послідовності, робить акцент не на власному приватному житті, а на тих важливих, з його погляду, подіях, свідком або учасником яких він був особисто, тобто йдеться про автобіографічні мемуари. Як

приклад можна назвати «Зустрічі і прощання» Г. Костюка. У мемуарно-автобіографічних творах цієї групи більше йдеться про біографію епохи, біографію певного покоління, ніж про історію індивідуального існування автора.

З іншого боку, до категорії мемуарно-автобіографічної прози належить частина автобіографічної літератури, у якій індивідуальний авторський шлях відображено на тлі широкої контекстуальної інформації, тобто йдеться про мемуарні автобіографії. На відміну від творів першої групи, у центрі оповіді знаходиться сам автор, а отже, розповідає він переважно про себе, своє сприйняття навколишнього світу, дає особистісну характеристику подіям свого зовнішнього життя. Щоб ідентифікувати саме цю групу мемуарно-автобіографічних творів, сучасні українські дослідники уводять терміни «автобіографічно-мемуарна література», «автобіографічно-мемуарна проза», «автобіографічно-мемуарний дискурс», підкреслюючи цим пріоритетність автобіографічного складника. До мемуарно-автобіографічних творів цієї групи належать «Третя Рота» В. Сосюри, «Найбільше диво – життя» М. Руденка тощо.

На думку Г. Маслюченко, мемуарно-автобіографічними є лише ті твори, у яких рівною мірою представлені мемуарна й автобіографічна основи, як, скажімо, у «Книзі споминів» М. Коцюбинської, «Не окремо взятому житті» І. Дзюби тощо. У цьому контексті нерідко використано термін «метажанр», який акцентує увагу на поліжанровій природі твору. Зазначимо, що метажанровість властива не лише мемуарно-автобіографічній прозі, а й мемуаристиці загалом, так само як і документалістиці (на чому акцентують увагу у своїх новітніх дослідженнях А. Галич, О. Галич, О. Рарицький та інші, див. зокрема [3; 4; 14; 15]).

Метажанрові твори справді доволі важко піддаються жанровій ідентифікації. Проте наголосимо, що об’єднання мемуарного й автобіографічного складників в одному творі в рівних частинах доволі рідкісне явище. У більшості випадків, залежно від авторських інтенцій, або мемуарна, або автобіографічна основа є домінантною, як, наприклад, у творі «Мій Київ. Входини» Вал. Шевчука, де автобіографічний складник – домінантний, у той час як мемуарний – допоміжний.

Отже, корпус мемуарно-автобіографічної прози складають твори кількох жанрів і типологічних різновидів, частина з яких належить до царини документальної літератури, з її тяжінням до правдивості, фактографічності, референційності, справжності описаних подій та явищ; інші є невід’ємним складником белетристики, з орієнтацією на

високохудожність, образність, фікційність тощо. Об'єднувальним критерієм стає опис історії життя реально існуючої особистості (відомої чи ні), здійснений на широкому мемуарно-контекстуальному тлі.

Твори, які належать до мемуарно-автобіографічної прози мають спільну загальну структуру побудови оповіді. В усіх випадках ми маємо гомодієгетичну нарацію (у рідких випадках гетеродієгетичну) з обов'язковим збігом образів автора, наратора й головного персонажа оповіді.

Виняткову роль має образ автора. Як слушно наголошувала Н. Констенчик, «цементуючою основою у мемуарно-автобіографічних творах є образ автора, що виступає в різноманітних "ролях", і відкрито виражена авторська свідомість» [8, с. 141]. На переконання Н. Ніколіної, першочергове значення має авторська «інформованість про описувані факти, події та прояви не лише зовнішнього, але й внутрішнього життя, максимальна зацікавленість у висвітлюваному, суб'єктивність, своєрідна "презумпція правоти", що пов'язана з утвердженням справедливості саме своїх оцінок і суджень» [13, с. 11]. О. Галич у цьому контексті говорить також про концептуальність як одну з головних ознак творів цього виду, яку він визначає як «образне втілення письменником у своєму творі певного погляду на дійсність» [5, с. 38]. «Кожен з авторів мемуарів, хоча трапляються й прямолінійні підходи, має власну концепцію навколишньої дійсності, котру він реалізує у своїх спогадах шляхом композиційного розміщення матеріалу, добору і розстановки фактів, їх естетичного освоєння» [5, с. 38], – відзначав науковець. Образ автора проявляється на всіх текстових рівнях і є тією віссю, навколо якої обертається мемуарно-автобіографічний твір.

З образом автора в мемуарно-автобіографічній прозі тісно пов'язані сюжет і композиція спогадового твору. Специфікою мемуарно-автобіографічної прози є те, що, з одного боку, словами Л. Бронської, «сюжет і фабула – ці основні компоненти прозового твору – не належать автору, не є, якщо можна так сказати, його "авторською власністю"» [2, с. 12], оскільки вони є наперед заданими, що є однією з ознак документальності твору. А з іншого, – є вільними, бо кожний автор обирає, що із широкого життєписного масиву є для нього найосновнішим, і що є вартим автобіографічного опису, і саме в цьому найяскравіше проявляється особистісне начало. Як зазначала Н. Констенчик, «для більшості мемуарно-автобіографічних книг характерними є ослабленість фабули і складність сюжету» [8, с. 38]. «Із хаосу й потоку соціальна людина виділяє й

комбінує елементи найбільш цінні та найбільш придатні для даних йому ситуацій – суспільних, професійних, побутових, емоційних і тому подібне» [7, с. 67], – писала Л. Гінзбург. На індивідуальне авторське життя накладається соціальне. Однак, як слушно підкреслював О. Галич, автор завжди «повинен вести оповідь лише про те, що він особисто бачив, чув, знав, переживав» [5, с. 36]. Конструювання сюжету зазвичай іде або за логічно-послідовним, або за асоціативно-психологічним принципом. «Послідовно перемежовані життєві факти, картини, явища і проблеми, що їх породжують» [8, с. 137], і які ускладнюються у міру дорослішання головного персонажа є типовими для логічно-послідовної оповіді, зауважувала Н. Констенчик. Натомість «потік картин, вражень, переживань – цікавих, тих, що запам'ятовуються, але не вкладаються в цілісну картину» [8, с. 137] є визначальним для асоціативно-психологічної оповіді.

Композиція мемуарно-автобіографічного твору прямо залежить від обраного автором сюжету і зазвичай є індивідуальною в кожному конкретному спогадовому творові.

Наперед заданими й водночас відносно вільними є система персонажів і часопросторові характеристики, які в мемуарно-автобіографічній прозі повинні мати відношення до справжнього життєвого шляху автора твору та бути максимально реалістичними.

Персонажна система будь-якого мемуарно-автобіографічного твору складається з персоніфікованих і узагальнювальних образів. Персоніфікованими є художньо зображені образи дійсних людей, кожний з яких має свого реального прототипа. Головний персонаж мемуарно-автобіографічного твору завжди є ідентичним образові автора. Систему другорядних і епізодичних персонажів зазвичай складають реальні люди, які мали пряме чи опосередковане відношення до перебігу авторського життя, як-от: родичі, близькі, друзі, знайомі, колеги, тобто ті люди, з ким автор безпосередньо контактував; випадкові, «поверхневі», але водночас «типажні», знайомі, які з певних причин запам'яталися авторові і йому схотілося про них розповісти широкому загалу; відомі сучасники автора, за життям яких він стежив здалеку без особистого контакту з позиції стороннього спостерігача. Тобто система персонажів вибудовується з особистостей, які реально існували, хоча й трапляються випадки, як, скажімо, у «Калиновому мості» П. Панча чи «Московіаді» Ю. Андруховича, коли до персонажної системи входили вигадані дійові особи, які були, здебільшого, типізованими збірними образами сучасників автора. Виписування образів вигаданих персонажів давало змогу авторові

якнайповніше відтворити дух свого часу, подати його більш чітку характеристику. У белетристичних жанрах мемуарно-автобіографічної прози образи головних, другорядних і епізодичних персонажів подаються в динаміці, у якості дійових осіб. У документальних і художньо-документальних мемуарно-автобіографічних творах більш типовим буде статичне змалювання образів, показане через ретроспективні описи. Окрім персоніфікованих образів головних, другорядних і епізодичних персонажів, маємо ми й низку сталих узагальнювальних образів, як-от: образ доби, образ часу, образ пересічних громадян, для української мемуарно-автобіографічної прози ХХ століття типовим також був образ системи.

Відправною точкою часової організації будь-якого мемуарно-автобіографічного твору є поняття авторського біографічного часу, тобто часу реального існування конкретного автора. Авторський біографічний час є співвідносним із біологічним часом автора – часовим відрізком між його народженням і фізичною смертю.

Авторський біографічний час є взаємонакладанням кількох часових вимірів. З одного боку, ідеться про індивідуальний авторський час, тобто той часовий відрізок, який конкретна людина проживає на світі. З іншого, – про сучасний авторові соціально-історичний час, з його сукупністю певних суспільних подій та явищ, обставин, рівнем «соціальної свідомості, моралі, наукових знань, естетичних смаків, духовності» [9, с. 315] тощо, часу, який безпосередньо впливав на життєву долю автора, на еволюцію його свідомості та інтелектуального розвитку.

Об’єктивно даний авторський біографічний час складається з двох основних часових вимірів – минулого й теперішнього. Майбутній час відносно реального авторського життя може бути лише гіпотетичним, бо автор не може знати напевно, що відбуватиметься в його житті через певний проміжок часу.

Проте в межах конкретного мемуарно-автобіографічного твору йдеться не про реальний авторський біографічний час, а про його художнє, завжди часткове, відтворення.

Час, обраний автором мемуарно-автобіографічного твору для творчого зображення, є наперед заданим хронологічними кордонами авторського життя, тобто є об’єктивно існуючим. Однак на специфіку його літературного опису великою мірою впливає чинник суб’єктивного авторського сприйняття часу, який, на переконання Д. Лихачова, може бути багатоманітним [11, с. 491]. Залежно від авторських інтенцій у мемуарно-автобіографічному творі може відбиватися природний, логічно послідовний

час; можуть мати місце ретроспективні й проспективні відступи; часові повтори або часові пропуски; «розшаровування і нашаровування часових шарів, їхнє взаємопроникнення, паралелізм; злиття» [9, с. 316]; у випадку асоціативної мемуарно-автобіографічної оповіді може використовуватися, за словами Н. Копистянської, «розрив хронологічної, логічної послідовності, інверсія, монтаж (логічний та інтелектуальний), мозаїка» [9] тощо. Авторське відчуття часу може призводити до його художнього прискорення чи уповільнення, до часового калейдоскопу тощо. Тобто ми можемо говорити про те, що сюжетний час мемуарно-автобіографічного твору частково вибудовується за загальними законами конструювання художнього часу прозового ретроспективного літературного твору. Проте матиме він і свою специфіку, як-от: прив'язаність до реального авторського біографічного часу, орієнтація на відтворення подій минулого тощо. Як слушно відзначав О. Галич, «мемуаристу підвладним є лише минуле, а не сучасне й майбутнє» [6, с. 204], і саме художнє зображення авторського минулого, минулого його країни та його сучасників є однією з провідних типологічних рис мемуарно-автобіографічної творчості.

З огляду на свої творчі наміри, автор може художньо зобразити великий часовий відрізок свого біографічного часу (від часу свого народження до часу написання твору), як, приміром, це зробили С. Русова, В. Сокіл, М. Руденко, Г. Костюк та інші; творчо зосередитися на кількох найважливіших, на думку автора, часових періодах свого життєвого існування, як у творах Б. Лепкого, І. Огієнка, Ю. Шевельова й інших; або докладно змалювати лише один часовий етап, як Н. Королева, М. Шкіль та інші.

Автори можуть неодноразово звертатися до художнього відтворення свого біографічного часу, що може проявлятися в перероблених і доповнених нових виданнях уже наявних автобіографій (скажімо, в автобіографіях «Мені 70» і «Мені 85» В. Кубійовича, «Сповіді дитинства» Г. Гусейнова тощо); у циклізованих мемуарно-автобіографічних творах, як, наприклад, «Моя Минківка» і «Червоний Парнас» В. Минка; «Калиновий міст», «Як я став журналістом» і «Воєнні переживання сірої людини» В. Барагури; «На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід», «На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля» і «На березі часу. Мій Київ. Входини» Вал. Шевчука тощо, різні книги яких присвячені висвітленню окремого часо-смислового періоду життєдіяльності автора.

Водночас обраний автором для художнього змалювання відрізок біографічного часу є співвідносним із основним сюжетним часом

мемуарно-автобіографічного твору. Специфікою мемуарно-автобіографічної прози є те, що основний час мемуарно-автобіографічної оповіді завжди перебуває в межах реального авторського біографічного часу, бо автор може оповідати лише про те, учасником або свідком чого він був особисто; про те, що він робив, бачив або чув протягом свого реального життя.

У мемуарно-автобіографічному творі завжди йде ретроспективне відтворення авторського часу, тому головною часовою віссю буде минуле й частково теперішнє мемуарного автобіографа. У випадку із майбутнім часом найчастіше йтиметься не про гіпотетичне майбутнє, яке автор може спробувати уявити, а про майбутній час щодо дії в минулому, який українська дослідниця Н. Копистянська визначала як час «післяакції» [9, с. 316].

Паралельно із авторським часом у мемуарно-автобіографічному творі художньо відтворюється реальний час інших персонажів, який є хронологічно відмінним від авторського біографічного часу. Особливістю його реконструювання є те, що його перша гранична межа – час народження персонажа – може входити до часових кордонів мемуарно-автобіографічної оповіді навіть у тому випадку, якщо персонаж народився значно раніше реального автора, проте друга межа – час фізичної смерті персонажа – може бути згаданою автором лише за умови більш ранньої фактичної смерті персонажа відносно авторського біологічного часу. Так само й початок художнього відтворення певної історичної події чи явища, «введення передакції» [9, с. 316], за Н. Копистянською, може виходити за межі авторського біографічного часу в минулому, бо змальована дія може розпочатися ще до часу народження автора, однак про час її завершення або її наслідки автор мемуарно-автобіографічного твору може оповідати в межах свого реального біографічного часу, оскільки він не може знати, що буде потім, після його фізичної смерті.

Так, у мемуарно-автобіографічному творі відбувається синтез мемуарного часу (сучасного авторові соціально-історичного часу й часу реального існування відтворених у творі персонажів) та автобіографічного (співвідносного із об'єктивним авторським часом).

Об'єктивно даний авторський час (мемуарний і автобіографічний) є одним із маркерів ідентифікації корпусу текстів мемуарно-автобіографічної прози, саме завдяки своїй невигаданості й референційності. Співвіднесеність справжніх часових параметрів із реальним життям автора, його доби та сучасників є одним із тих елементів будь-якого

мемуарно-автобіографічного твору, який можна перевірити за іншими офіційними й неофіційними документальними джерелами. А отже, він підлягає верифікації так само, як і згадані в мемуарно-автобіографічному творі зовнішньоподієвий шар сюжетної оповіді й просторові характеристики, які також визначаються реальним плином життя автора твору, його родичів, друзів і знайомих, а також сучасної йому соціально-історичної епохи.

Звертаючись до поняття мемуарно-автобіографічного простору автора, так само, як і у випадку із біографічним авторським часом, ми говоримо про те, що є реальний простір, у якому промайнуло справжнє життя автора, а є художній мемуарно-автобіографічний простір, творчо відтворений автором у конкретному спогадовому творі. Специфікою художнього простору в мемуаристиці загалом та мемуарно-автобіографічній прозі зокрема, за словами О. Галича, «завжди буде його реальність, тобто прив'язаність до певних топографічних пунктів, країни, республіки, області, міста, дат і подій життя героя тощо» [6, с. 205]. Водночас, за слушним спостереженням Д. Лихачова, художній простір буде безпосередньо пов'язаним із поняттям художнього часу [11, с. 629].

Художній авторський простір у будь-якому мемуарно-автобіографічному творі збігається із художнім простором головного персонажа.

І так само, як у випадку із авторським часом, художній мемуарно-автобіографічний простір у спогадовій творчості одного автора може бути поданий з різним ступенем повноти висвітлення. У великих за часовим обсягом і насиченістю подій мемуарно-автобіографічних творах реальний простір автора може бути поданий більш-менш цілісно, як, наприклад, у мемуарних автобіографіях Д. Багалія, В. Сосюри, В. Сокола, М. Руденка, І. Жиленко, І. Дзюби та інших; в інших творах він може згадуватися лише фрагментарно, відносно до одного життєвого етапу, як, скажімо, у спогадових творах Б. Лепкого, І. Огієнка, Г. Гордасевич, Вал. Шевчука та інших.

Опис авторського географічного простору може поступово розширюватися завдяки неодноразовому зверненню одного автора до творчого зображення свого життєвого шляху, до мемуарно-автобіографічних згадок про знайомих йому людей, подій, явищ.

Мемуарно-автобіографічна проза, як і у випадку із авторським часом, є органічним поєднанням мемуарного й автобіографічного просторів.

Мемуарний простір є зовнішнім щодо приватного авторського життя та може охоплювати топоси, які не мають прямого стосунку до життя

автобіографа чи мемуариста, тобто топоси інших персонажів; топоси, згаданих автором соціально-історичних, культурних подій, явищ тощо.

Автобіографічний простір автора зазвичай складається з кількох видів топосу. Звертаючись до зовнішнього, локального за Н. Копистянською, простору, ми говоримо, по-перше, про авторський топонімічний простір – країни, міста, села, вулиці тощо, де постійно мешкав або тимчасово перебував автор протягом свого життєвого шляху. У своїй сукупності авторський топонімічний простір становить авторську автогеобіографію, художнє відтворення якої є невід'ємним складником будь-якого мемуарно-автобіографічного твору.

Водночас ми говоримо про особистий простір автора, який складається з публічного й приватного просторів.

Публічний простір – це місця його перебування в соціумі; місця перетину з незнайомими людьми; місця зібрання певної групи людей – родичів, друзів, знайомих. У такому разі може йтися про вулицю, школу, гімназію, училище, університет, робочі установи, спілки, організації, редакції, спортивні клуби, театральні студії, мистецькі майстерні; кухню, вітальню у квартирі або у будинку, веранду, садок тощо.

Окремі публічні простори можуть бути спільними для певної групи людей, а отже, бути наскрізними для корпусу мемуарно-автобіографічних творів різних авторів більш-менш близького соціально-історичного часу. Так, часто згадуваними в українській мемуарній автобіографіці ХХ століття були Бережанська гімназія, у стінах якої навчалося чимало відомих особистостей; Харківський, Київський та Львівський університети; епізодично були описані окремими авторами типова атмосфера й особливості навчального процесу львівської, коломийської гімназій, київської фельдшерської школи, Кам'янець-Подільського університету тощо. У спогадах про харківське літературне життя 1920–1930-х років доволі частими є згадки про Будинок Блакитного, місце зібрання творчої інтелігенції тих років; харківський «Сільбуд», де зупинялося чимало письменників, які приїздили до тодішньої столиці. Легендарними в письменницькій мемуарно-автобіографічній прозі ХХ століття стали житлові будинки «Слово» та «Роліт», у яких жила переважна більшість тогочасних літераторів і митців. Особливості життя їх відомих мешканців стали предметом не одного мемуарно-автобіографічного спогаду й спеціального літературознавчого дослідження (див. зокрема «Слово про "Слово"» [10], «Таємниці письменницьких шухляд» [17] С. Цалика тощо).

Приватний простір автобіографів і мемуаристів складали більш інтимізовані місця, наприклад, власні кімнати, тобто йдеться про ті локуси, які цілковито належали лише авторові і, за його бажанням, могли бути закритими для інших осіб.

Зазвичай мемуарно-автобіографічні твори вибудовуються навколо індивідуального авторського саможиттєпису, який є або в центрі, або на периферії оповіді. Саме тому в більшості мемуарно-автобіографічних творів з різним ступенем повноти висвітлено типові мемуарні та автобіографічні тематичні блоки. Зокрема, серед мемуарних тематичних блоків найчастіше відтворено «історію життя країни», «історію покоління», «літературні портрети рідних, близьких і знайомих людей» тощо.

Серед автобіографічних тематичних блоків превалюють «освіта», яка була одним із чинників формування авторської особистості; «зріле життя», з його складниками «професійне життя», «суспільне життя», «внутрішнє інтелектуальне життя», «повсякденне життя», «сімейне життя», «внутрішньоемоційне життя» автора тощо. Дискретними в мемуарно-автобіографічних творах є автобіографічні тематичні блоки «автопортрет», «автогеографія» і «автокоментар».

Під автопортретом ми розуміємо сукупність вербалізованих описів автобіографом своїх зовнішніх (фізичних) і внутрішніх (морально-психологічних) характеристик. Існує два види автопортрета – прозопографічний, у якому автор подає свій зовнішній фізичний портрет; та етологічний, що знайомить читачів з характером, звичками тощо автобіографа. В обох випадках ідеться не про статистичні, а про динамічні автопортрети. Автобіограф зазвичай показує себе в процесі розвитку, відтворюючи свій автопортрет від перших дитячих спогадів про себе до фізичних і морально-психологічних автохарактеристик на момент створення мемуарно-автобіографічного твору.

Особливістю автобіографічних автопортретів є те, що переважна більшість автобіографів у своїх творах відображають власні етологічні портрети, у той час як прозопографічні лише зрідка згадуються. Одним із можливих засобів пояснення цього феномена є те, що самій людині доволі важко, а інколи взагалі неможливо, дати собі адекватну характеристику. Хода, манера триматися, зміни виразу обличчя в той чи той момент мовлення, сприйняття різноманітної інформації, зовнішня експресія – усе це в більшості випадків залишається недоступним людському баченню.

Як слушно відзначив М. Бахтін, «зібрати себе в щось більш-менш завершене зовнішнє ціле сама людина не може, переживаючи життя в

категорії свого Я» [1, с. 37]. На думку науковця, «справа тут не в недостатності матеріалу зовнішнього бачення – хоча і ця недостатність надзвичайно велика, – а в чисто принциповій нестачі єдиного ціннісного підходу зсередини самої людини до її зовнішньої вираженості; ніяке дзеркало, фотографія, спеціальне спостереження над собою тут не допоможуть; у кращому випадку ми отримаємо естетично фальшивий продукт, корисливо створений з позиції позбавленого самостояння можливого іншого» [1, с. 37]. Саме тому, якщо автобіограф і подає свій прозопографічний автопортрет, то йдеться переважно про зовнішні фізичні характеристики, як-от: зріст, вага, колір очей, волосся, інші зовнішні дані, які можна побачити, завдяки споглядання себе в дзеркалі, роздивлянню особистих фотографій тощо.

Значно частіше автобіографи звертаються до своїх етологічних автопортретів, поетапно досліджуючи еволюцію свого характеру, описуючи свої звички, типові психічні й психологічні стани. На думку французького літературознавця Ж.-Ф. Міро, саме внутрішній вміст автобіографа має цікавити його в першу чергу, бо відображення свого внутрішнього прогресу та мутації і є основним завданням автобіографа й автобіографії як жанру [19, с. 45].

Автогеографія є сукупністю автогеобіографічних просторів, які прямо чи опосередковано пов'язані з життям автобіографа. Рідні місця, місця навчання, роботи, різноманітних поїздок професійного або особистого характеру тощо у своїй сукупності відображають цілісну картину автогеобіографічного простору автобіографа. Доволі часто ми маємо справу з безпосереднім впливом тих чи тих локусів на життєвий шлях автора. Великі, багатолюдні міста, що живуть за своїми законами й неписаними правилами, так само, як і невеликі населені пункти, що ведуть розмірений спосіб життя, однаковою мірою можуть призводити до значних трансформацій людського Я. Вони можуть докорінно змінювати людську долю, а, відповідно, і життєвий шлях людини. Це ж стосується й тих випадків, коли автор опиняється в примусово закритому просторі – у в'язниці, таборі, на поселенні.

Тенденцією останніх років є виведення автогеографії з розряду дискретного тематичного блоку мемуарно-автобіографічного твору в самостійний жанр автогеобіографію, що має свої жанроутворювальні ознаки та власну історію розвитку.

Характерним для багатьох мемуарно-автобіографічних творів є дискретний тематичний блок «автокоментар», який у цьому контексті

можна визначити як сукупність авторських внутрішньотекстових коментарів. Автокоментарі можуть бути двох видів. У першому випадку йдеться про автокоментування власної професійної, творчої діяльності. Деякі сучасні дослідники, наприклад, В. Саєнко, М. Цехмейструк, відносно цього виду автокоментарів застосовують також термін «автотематизм», уведений польським літературознавцем Б. Бакулою. У іншому випадку ми говоримо про безпосередньо метатекстові автокоментарі, які коментують сам текст у процесі його написання. Цим автор перебирає на себе роль критика та звертає увагу читачів на важливі, на його думку, текстові моменти, які читач може не знати, не помітити або неправильно розтлумачити. Як автопортрет і автогеографія, які все частіше побутують як самостійні автодокументальні жанри, автокоментар теж може виходити за вузькі межі тематичного блоку в складі інших мемуарно-автобіографічних жанрів і існувати як окремий жанр (див. зокрема з цього приводу праці О. Медоренко [12]).

Як і в інших документальних і мемуарних текстах, текстова канва мемуарно-автобіографічного твору складається з авторського тексту (що є основним) та інтертексту (який виконує допоміжну функцію). Як слушно відзначала білоруська дослідниця Т. Симонова, «авторська оповідь неоднорідна: розпадається на власне оповідні фрагменти (описи, роздуми й оцінки), белетризовані уривки, які складаються із зображення, описів, коментарів, прямої мови героїв – реальних історичних осіб» [16, с. 76].

Інтертекст складають уведені повно або частково офіційні та неофіційні документи мемуарного й автобіографічного характеру, авторство яких належить самому автору конкретного мемуарно-автобіографічного твору або іншим реально існуючим людям. До категорії мемуарних офіційних документів належать ті документи, які стосуються описаних у творі подій, життя певної групи людей чи окремих особистостей, згаданих мемуаристом. Це можуть бути закони, статути, положення, розпорядження, програмні документи партій або організацій, протоколи засідань, офіційні листи, рецензії, відгуки тощо. Офіційні документи автобіографічного спрямування безпосередньо торкаються життя автора та стосуються його освітньої, професійної, громадської діяльності, родинного життя. Ідеться про метрики, офіційні довідки, свідоцтва, посвідчення, рекомендації, витяги з протоколів тощо. Серед неофіційних документів, які вводяться до тексту мемуарно-автобіографічного твору, найчастіше йдеться про написані раніше (опубліковані або ні) уривки з мемуарів і щоденників самого автора або інших осіб, приватні листи,

для письменницької мемуарної автобіографіки типовим є цитування й автоцитування художніх, переважно поетичних, творів. Офіційні та неофіційні документи можуть відтворюватися за збереженими оригіналами чи копіями або реконструюватися по пам'яті. За слушним спостереженням Т. Симонової, уведення інтертексту в канву мемуарного, зокрема й мемуарно-автобіографічного твору має «поліфункціональне значення: підсилення авторських роздумів; створення розгорнутої картини минулого в її приватних подробицях і сутнісних проявах; реконструкція інтелектуального життя епохи з боротьбою ідей, поглядів; зображення людей звичайних і відомих – учасників історичного процесу» [16, с. 82–83]. Інтертекст органічно входить до основного авторського тексту у вигляді вставок та оприявнюється на всіх його рівнях.

Отже, окреслений нами корпус мемуарно-автобіографічної прози має низку спільних ознак. Різниця зазвичай наявна за повнотою охоплення саможиттєписної інформації, обраного об'єкта оповіді (мемуарного чи автобіографічного) і ступеня фікціоналізації. Зважаючи на це, провідними жанрами української мемуарно-автобіографічної прози XX століття ми виокремлюємо мемуарну автобіографію, автобіографічний нарис, автобіографічні мемуари, автобіографічну повість, автофікційний роман. Водночас зауважимо, що гібридний характер самого поняття «мемуарно-автобіографічна проза» визначає й гібридний характер жанрів, що входять до його парадигми. Вони є не стільки самостійними жанрами, скільки жанровими модифікаціями документальних, публіцистичних і художніх жанрів автобіографії, нарису, мемуарів, повісті й роману.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
2. Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И. С. Шмелёв, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин). Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. 120 с.
3. Галич А. О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації: монографія; за наук. ред. О. О. Бровко. Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка», 2017. 449 с.
4. Галич О. А. Глобалізація і квазідокументальна література. Рівне: ЛНУ імені Тараса Шевченка; видавець О. Зень, 2015. 200 с.

5. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
6. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія. Київ: КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. 217 с.
7. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 62–91.
8. Констенчик Н. К. Жанр и сюжет современной писательской художественной автобиографии // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Вып 2. Калининград: КГУ, 1976. С. 131–142.
9. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАЇС, 2012. 344 с.
10. Куліш В. Слово про будинок «Слово». Торонто: Гомін України, 1966. 68 с.
11. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Лихачев Д. С. Избр. труды: в 3 т. Ленинград: Наука, 1987. Т. 1. С. 490–629.
12. Медоренко О. М. Автокоментар в контексті літератури non-fiction: від маргінесів до жанру: монографія. Луганськ: Ноулідж, 2013. 156 с.
13. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. Москва: Флинта, 2011. 424 с.
14. Рарицький О. А. Партитури тексту і духу (художньо-документальна проза українських шістдесятників): монографія. Київ: Смолоскип, 2016. 479 с.
15. Рарицький О. А. Художньо-документальна проза українських шістдесятників: жанрова специфіка і поетика: дис. … д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06. Кам'янець-Подільський, 2016. 412 с.
16. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно: ГрГУ, 2002. 119 с.
17. Цалик С. Таємниці письменницьких шухляд: детективна історія української літератури. Київ: Наш час, 2010. 352 с.
18. Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось (современная автобиографическая и мемуарная проза). Москва: Знание, 1981. 64 с.
19. Miraux J.-P. L'autobiographie: écriture de soi et sincérité. 3me éd. Paris: Armand Colin, 2009. 128 p.

АВТОБІОГРАФІЯ ЯК ЖАНР/МЕТАЖАНР ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

Олена Даниліна

Автобіографія – один із основних видів документалістики, який бере початок в період пізньої античності на ґрунті зародження індивідуального самоусвідомлення одночасно з поняттям особистості (наприклад, «Сповідь» Августина Блаженного (397–398 роки) – психологічний опис життя й навернення в християнство). Цей вид повторюється в кількох текстах XVII століття («Милість Божа, що зійшла на головного грішника», написана Джоном Баньяном у 1666 році), й пізніше у формі світського філософського твору («Прелюдія» Вільяма Вордсворта, 1805). Початком сучасної автобіографії вважають «Сповідь» Жана Жака Руссо або «Автобіографію» Бенджаміна Франкліна (1793), що заклала підвалини американської традиції написання «історії успіху».

М. Бахтін відзначає, що окремі жанри автобіографії, а саме – мемуаристика, сягають своїм корінням епохи еллінізму (V ст. до н. е.) [3]. Глибші історичні коріння автобіографічної літератури вбачає Т. Бовсунівська, яка вважає Біблійні тексти біографіями й автобіографіями, які християни запозичили з Єгипту [4, с. 46].

Автобіографії відомі з часів Античності, коли вони слугувала важливим документом доби. Відомі автобіографічні тексти Юлія Цезаря, Марка Аврелія, Ф. Петрарки, Ф. де Ларошфуко. До розквіту жанру у XIX–XX столітті долучилися Жорж Санд, Стендаль, Марк Твен, І. Тургенєв, О. Герцен, Л. Толстой, В. Короленко.

Українська автобіографія має витоки в літературі Київської Русі в «Поученії» Володимира Мономаха. Жанр набув потужності в

XIX столітті – повість «Художник» Т. Шевченка, «Автобіографія» П. Куліша, тексти М. Драгоманова, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, І. Франка. У XX столітті автобіографії під ідеологічним тиском перейшли в художні форми – «Зачарована Десна» О. Довженка, «Третя рота» В. Сосюри, «Климко» Гр. Тютюнника.

Нова хвиля інтересу до жанру спостерігається після 1991 року, коли було знято ідеологічний тиск й відкрито кордони й архіви. На межі XX–XXI століть з'явилися автобіографії Ірини Жиленко «Homo feriens», Лариси Мороз «Рубали ліс», Світлани Кириченко «Люди не зі страху» тощо. Автобіографії нового типу представляють тексти Оксани Забужко, Ю. Андруховича, Марії Матіос, Т. Прохаська, С. Жадана та інших.

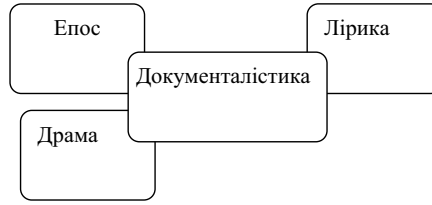
Попри появу значного масиву автобіографічних текстів у літературознавстві панує певна теоретична невпорядкованість. Подеколи автобіографію навіть не вважають повноцінним жанром, відносять її до проміжних жанрів документалістики й белетристики. Та навіть вважаючи автобіографію жанром, одні твердять, що вона переплітається з мемуарами (В. Лесин, О. Пулинець); інші вважають, що автобіографія відрізняється від щоденника й мемуарів (Б. Нойман, Ф. Пустова, А. Ф. Скотт), розмежовують автобіографію і біографію (Ю. Ковалів).

Саме слово «автобіографія» у перекладі з грецької (αὐτός – сам, βίος – життя, γράφω – пишу) означає «опис свого життя». Термін застосовується в діловодстві й літературознавстві.

Як літературознавчий термін автобіографія – це жанр документалістики, автор і герой якого співпадають в одній особі.

Термін «автобіографія» є породженням нового часу і в давнину попри появу текстів, у яких автор описував власне життя, не зустрічався. Згідно з Оксфордським «Словником англійської мови» його уперше ввів в англійську мову Роберт Саути в 1809 році. В «Оксфордському довіднику з епохи романтизму» відзначається, що термін «автобіографія» з'явився дещо раніше – в 1797 році в рецензії Уільяма Тейлора на книгу Ісаака Дизраели «Щоденники і само-біографії».

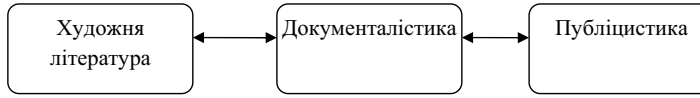
Визначаємо родово-жанрові ознаки автобіографії з огляду на уявлення про документалістику як міжродове утворення, якому притаманні ознаки художньої літератури й публіцистики, що відображено у схемі (схема є доволі умовною, оскільки взаємозв'язки і взаємовпливи документалістики з епосом, лірикою і драмою нерівномірні):



Документалістика як позародове утворення має такі характерні ознаки:

– ретроспективність;
– потужне особистісне начало;
– демонструє авторське осмислення історичних подій або життя історичної особи;
– базується на реальних історичних документах і фактах.

Документалістика водночас є позародовим утворенням і вбирає в себе елементи різних родів, що відображається у системі жанрів, яка містить спеціальні жанри (мемуари, біографія, автобіографія), використовує жанри художньої літератури (оповідання, повість, роман) і публіцистики (есе). Процес впливів документалістики, художньої літератури і публіцистики одне на одного взаємозалежний, що відображено у схемі:



У довідковій і монографічній літературі автобіографія визначається здебільшого як опис власного життя і як художньо-документальний жанр. Нерідко власне автобіографію й художню біографію розмежовують. Часто визначають автобіографію як жанр мемуарної літератури або як близький до мемуарів у залежності від об'єкта зображення.

Поряд із автобіографією в українському літературознавстві активно функціонує й термін «автобіографізм», який став популярним в постмодерній літературі. Зокрема його використовують під час аналізу й оцінки сучасної літератури з гендерних позицій – такими є дослідження Людмили Таран, Тетяни Тебешевської-Качак, Тамари Гундорової та інших.

Аналіз теоретичних праць дозволив нам виділити такі типологічні особливості автобіографії як:

– пам'ять;

– самопізнання;
– історія формування особистості;
– психологізм;
– національний компонент;
– рефлексія, ретроспектива;
– акцент на приватному житті, самоаналіз;
– сповідальність;
– відкритий фінал.

В основі автобіографії є життя самого автора, тому робота пам'яті перебуває в творчому процесі на першому місці. Водночас саме її найчастіше ставлять під сумнів. Адже покладаючись лише на власну пам'ять, якісний життєпис створити важко. Зазвичай для створення власного життєпису автори використовують листи, щоденники, замітки, спогади друзів чи сучасників. На різниці суб'єктів оповіді й побудована жанрова диференціація – мемуари розповідають переважно про інших людей і події, свідками яких був автор; біографії – про життя інших людей взагалі; автобіографії ж написані переважно від першої особи.

Кваліфікуючи автобіографію як жанр документалістики (поряд із біографією і мемуарами), схиляємось до думки про її метажанрову природу.

Власне у жанровій теорії теж спостерігається певна невпорядкованість. Проаналізувавши численні тлумачення терміна «жанр» вважаємо за можливе зробите узагальнення: жанр – це тип художнього твору, ідеальний тип або інваріант, спосіб або цілісна система художнього мислення, що має певний набір ознак: єдність змісту і форми, сукупність тем і мотивів, сталу композиційну будову, мінливість, рухливість. Слушною здається думка, висловлена Н. Копистянською і Т. Бовсунівською про неможливість єдиного визначення поняття й про можливість існування різних концепцій.

Означені жанрові межі ввижаються нам недостатніми для класифікації терміна «автобіографія», оскільки крім співвіднесеності змісту і форми вона потребує інших чинників – суб'єкт/об'єкт, факт/домисел, історія/художній образ і т. ін., тобто необхідна інша категорія для дефініції. Такою категорією, на нашу думку, є метажанр. Найбільш прийнятним є визначення терміна Р. Співак, що кваліфікує метажанр як «структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення» [38, с. 52].

Розглядаючи автобіографію як метажанр, вбачаємо в ній поєднання філософського (письменники порушують загальнолюдські, філософські теми й проблеми) і феноменологічного (зображують самого себе як такого) метажанрів. Щодо ознак метажанру, то доцільним є виділення його міжродового, міждисциплінарного функціонування, синкретичність, синтетичність, більший за жанр обсяг, побутування в межах певної культурно-історичної ситуації, охоплення значної кількості літературних явищ, нетривалий час існування. Всі ці риси притаманні автобіографії, особливо – на сучасному етапі її розвитку, що дозволяє нам кваліфікувати її як метажанр.

У сучасному літературному процесі спостерігається тенденції до появи документальних текстів, які складно класифікувати як один із жанрів, найчастіше вони поєднують елементи різних із акцентом на одному, провідному.Так метажанрова природа автобіографії проявляється на різних рівнях – тематичному, стильовому, жанровому, що підтверджується аналізом значного масиву текстів.

Аналіз прозових текстів Оксани Забужко свідчить, що автобіографія в них присутня на різних рівнях: традиційному («Автобіографія», вміщена в збірці «Сестро, сестро»; есе «Дар маргінальности») і як автобіографічні елементи в передмовах і післямовах до власних художніх видань (наприклад, до другого видання «Казки про калинову сопілку», до вибраних поезій «Друга спроба»), у есеїстиці («Let my people go: 15 текстів про українську революцію», «Хроніки від Фортінбраса», «З мапи книг і людей», «І знов я влізаю в танк…»), епістолярії («Вибране листування»).

Щодо тематичного рівня, то виділяємо в проаналізованому масиві текстів письменниці факти й події власного життя, емоції і почуття, що їх супроводжують; події суспільного життя, їх оцінки й аналіз або прогнози; література, письменники, критики, ставлення до літературного процесу в цілому й до конкретних подій чи постатей зокрема, оцінка власної літературної творчості.

Відзначимо провідну опозицію інтелектуал-середовище, якою позначена публіцистика авторки («Хроніки від Фортінбраса», «Вибране листування…» з Юрієм Шевельовим). Елементи автобіографії, присутні в художніх творах –романі «Музей покинутих секретів», оповіданні «Інопланетянка» – майстерно вбудовані в текст, що є ознакою авторського стилю Оксани Забужко.

Своє слово у вирішенні жанрового питання документалістики (або non-fiction) сказала Забужко в есе «Людина і культура». Авторка відзначає

вторинність документалістики, називаючи її «мемуарним жанром» або non-fiction, критикує застиглість національної жанрової ієрархії і тривалий період переслідувань і репресій. Відзначаючи важливість звернення до документалістики й популярність її починаючи з кінця ХХ ст., Забужко відзначає тонку межу між мемуарами й літературщиною, між автобіографією і нарцисизмом.

З одного боку, тексти Оксани Забужко належать до художньої літератури, документалістики і публіцистики. З іншого – в межах одного тексту нерідко поєднуються ознаки щоденника, записів, листів, біографій, рецензій, літературознавчих і публіцистичних статей, спогадів, елементів белетристики і публіцистики, що відносить автобіографію письменниці до метажанрового утворення.

У виданнях серії «Інший формат» спостерігаємо трансформацію такого різновиду автобіографії як бесіда. Тексти, представлені у п'яти випусках серії, поєднують в собі елементи інтерв'ю (оприлюднена розмова автора ідеї і упорядника Тараса Прохаська з Олегом Лишегою, Юрієм Іздриком, Юрієм Андруховичем, Оксаною Забужко, Борисом Ґудзяком), автобіографії (розповідь про дитячі роки, про родину, про етапи формування, про професійну сферу діяльності, про світоглядні позиції), філософських діалогів (різноманітні роздуми героїв і автора), бесіди. Аналіз текстів дає підставу стверджувати, що за внутрішньою суттю вони ближчі до бесіди, адже перед читачем постають повнокровні образи співрозмовників, які є рівноправними творцями тексту, обмінюються рівнозначними репліками, судженнями, роздумами.

Бесіди серії «Інший формат» охоплюють надзвичайно широкий культурно-історичний контекст, розкривають читачеві образи письменників, їх світогляд, автобіографічні моменти, етапи становлення, творчі методи і плани, професійні і життєві мрії, що схиляє до думки про їх метажанрову природу.

Метажанрову природу мають, на нашу думку, й мемуарні тексти. Дискусію щодо відмінностей жанрів автобіографії і мемуарів вважаємо за можливе звести до означення в текстах категорії часу: мемуари – це минуле, а автобіографія як метажанр поєднує в собі минуле і теперішнє. Саме такими текстами є спогади Раїси Мороз «Проти вітру: Спогади дружини українського політв'язня», Ірини Жиленко «Homo feriense», Світлани Кириченко «Люди не зі страху. Українська сага».

Усі ці тексти за формальними, зовнішніми ознаками є мемуарами – акцент зроблено на подіях минулого, учасниками й свідками яких були

авторки, про людей, з якими були знайомі, про покоління, до якого належали. Але за внутрішнім змістом вони виходять за межі жанру, оскільки поєднують автобіографічні спогади (про рід і родину, етапи навчання й становлення, створення власної родини й боротьбу за справедливість); біографії особисті (факти життя друзів, колег чи знайомих, їх оцінка) і загальну біографію покоління шістдесятників; листи; щоденники; елементи художніх творів (І. Жиленко), етнографічні або культурно-історичні елементи (традиції й історія переселення греків у спогадах Р. Мороз, історія старого Києва в спогадах І. Жиленко), публіцистику (спогади С. Кириченко), фото (Р. Мороз, С. Кириченко) чи особисті документи (заповіт чоловіка – Володимира Дрозда в спогадах І. Жиленко). Провідною в текстах є ідея боротьби з радянською ідеологією – відкрита, особиста (у спогадах Р. Мороз, С. Кириченко), чи прихована, світоглядна (у спогадах І. Жиленко).

Крім спільних характеристик спогади мають і виразний індивідуальний стиль: до публіцистичності тяжіє стиль спогадів Р. Мороз і С. Кириченко; художнім, поетичним є стиль книги І. Жиленко. Книги неоднорідні за композицією, жанрами й формами, включають ознаки спогадів, автобіографії, біографії, щоденника, листування, етнографічні або культурно-історичні елементи, публіцистику; фотоматеріали. Усі ці на перший погляд різнорідні елементи зв'язані в єдине текстуальне ціле авторською присутністю – на рівні подій життя, поданих крізь призму емоцій, почуттів, оцінок. Особистісний, автобіографічний елемент є домінуючим, що дозволяє віднести проаналізовані тексти до автобіографічного метажанру, що поєднує в собі філософський (загальнолюдські теми і проблем) і феноменологічний (зображення самого себе як такого) аспекти.

Визначаючи синкретичність різних видів і жанрів як одну з провідних рис розвитку сучасного літературного процесу, констатуємо, що саме на перетині документалістики й белетристики, публіцистики й белетристики з'являються нові цікаві тексти. Такими є, на нашу думку, наприклад, авторські колонки, пост у мережі Фейсбук, квазі-автобіографія та ландшафтна автобіографія.

Такі тексти, як «Кухня егоїста» С. Пиркало, «Морквяний лід» А. Бондаря, «Моя грішна журналістика» Т. Вергелес, «Тут похований Фантомас» Ю. Андруховича, «Спати з жінками» А. Любки, «Все буде Україна!» Олени Степової, збірники «Авторська колонка», «Літопис самовидців» не є автобіографією в традиційному розумінні. Факти особистого життя авторів ми дізнаємося принагідно – зі спогадів про родину,

навчання, етапи кар'єрного росту, подорожі; з літературних і музичних уподобань. До автобіографічних елементів належать думки, оцінки, рефлексії, філософські роздуми й узагальнення, ставлення до традицій і дат, до мистецтва й політики, власні визначення й розуміння філософських категорій (щастя, любов, смерть) і суспільно-політичних реалій (вибори, влада, Майдан, війна на Донбасі). До автобіографічних елементів відносимо й розповіді про письменницькі реалії і амбіції, розкриття секретів творчості, автоцитування, стосунки з колегами по перу. Нерідко провідним стилістичним прийомом таких текстів є іронія й самоіронія.

Жанрові визначення для цих текстів є доволі умовними, оскільки вони містять елементи різних жанрів і видів літератури – щоденника, листування, автобіографії, біографії, оповідання, есе, спогадів, інтерв'ю, репортажу, хроніки, дорожні нотатки, записки письменників; документалістики, публіцистики й белетристики.

Автобіографізм названих текстів здебільшого прихований, вторинний, вплетений у загальну канву тексту. Він присутній на зовнішньому рівні (у назвах), а у самому тексті на перший план виступають інші люди, події, місця, образи, авторську позицію можна виокремити з коментарів чи оцінок ситуацій і людей, у емоціях і почуттях, які вони викликають, з опису особистих станів, почуттів, емоцій.

Тексти С. Пиркало, А. Бондаря, Т. Вергелес, Ю. Андруховича, А. Любки та ін. переважно екстравертивні, спрямовані на суспільство, політику, культуру, але з виразним інтровертивним автобіографічним компонентом, що виражається у авторській оцінці подій, людей, ситуацій, у викладенні власної біографії в контексті біографії суспільства. Формою таких автобіографічних елементів є переважно спогади.

Автобіографічні факти життя не є стрижнем оповіді у таких книгах. Утім особиста позиція є домінантною, простежується в авторських рефлексіях, оцінках подій, людей, ситуацій, звичаїв, міст, країн. Жанрову природу аналізованих текстів однозначно визначити складно, адже вони містять елементи документалістики (автобіографія, листи, щоденники, спогади), публіцистики (есе, колонка, памфлет), белетристики (оповідання, новела). Тому вважаємо за можливе кваліфікувати ці тексти як автобіографічний метажанр, що поєднує в собі феноменологічний і філософський аспекти.

Особливістю цих текстів є й те, що вони функціонують одночасно чи послідовно в електронній і друкованій версіях. Здебільшого це стосується авторських колонок і постів у Фейсбук. Написані он-лайн або видрукувані окремо в газеті, пізніше ці тексти були відібрані, систематизовані

й опубліковані у вигляді колективних збірників («Авторська колонка», «Літопис самовидців») або індивідуальних («Кухня егоїста» Світлани Пиркало, «Морквіний лід» Андрія Бондаря, «Все буде Україна!» Олени Степової, «Моя грішна журналістика» Тетяни Вергелес).

Прагнення писати хроніку подій спонукає авторів не лише до творення метажанрових текстів, а й до імітації літератури факту. Поряд із традиційними напрямками (мемуаристика, художня біографія та художня публіцистика) і жанровими формами (лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет, есе, автокоментар) документалістики у сучасній вітчизняній літературі з'являються й псевдо- або квазі-жанри. Популярною на сучасному етапі стала квазі-автобіографія.

Такі тексти, як «Обрати янгола» (друге видання – під назвою «Потяг»), «Юрій Юрійович, улюбленець жінок» Є. Положія; «Anarchy in the UKR», «Ворошиловград», «Ефіопія», книга вибраних оповідань «Біґ Мак та інші історії» С. Жадана; «Рівне/Ровно (Стіна)» О. Ірванця; «Цього ви не знайдете в Яндексі» А. Чеха; «Щоденник страченої», «Вирвані сторінки з автобіографії» Марії Матіос дають можливість окреслити тенденцію української літератури початку XXI ст. – інтерес до особи автора, акцент на фактах його особистого життя, спогадах, емоціях, рефлексіях. Утім до написання традиційної автобіографії сучасні письменники не вдаються. Найчастіше поєднують у текстах елементи автобіографії, мемуарів, есе, роману, літературно-критичної статті, філософського трактату, балансуючи на межі художньої і документальної літератури. Подібні тексти класифікуємо як квазі-автобіографії філософського або феноменологічного метажанру.

Для класифікації ще одного з сучасних різновидів автобіографії вводимо термін «ландшафтна автобіографія», який визначаємо як писання-про-себе в контексті певного природного-географічного комплексу. Значна частина проаналізованих текстів ландшафтно маркована, причому описувані чи згадувані в текстах природно-географічні компоненти (гори, моря, рослини, міста, села) містять виразну національну основу. Такими є тексти «Вирвані сторінки з автобіографії» Марії Матос, «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, «Ворошиловград» Сергія Жадана, «Рівне/Ровно (Стіна)» Олександра Ірванця; збірка прози «Інші дні Анни», «З цього можна зробити кілька оповідань» Тараса Прохаська. Ландшафт у автобіографічних текстах виконує функції розкриття нових граней особистості автора, розуміння його самоідентифікації, національної і родової приналежності.

Жоден із проаналізованих текстів неможливо кваліфікувати як один із традиційних автобіографічних жанрів, кожен із них містить елементи цих жанрів (щоденника, записок, нотаток, спогадів), інших жанрів документалістики (біографії, мемуарів), художньої літератури (новела, оповідання, повість), інших наук (географія, біологія, історія). Ландшафт стає тлом зображуваних подій або спогадів про них або виступає одним із образів чи рушійною силою сюжету. Водночас він допомагає розкрити авторський світ, відчути його емоції і почуття, підійти до розуміння світогляду й життєвої позиції.

Окремі тексти, хоча й віднесені нами до певного виду автобіографічного метажанру – авторська колонка, пост у фейсбуці, квазі-автобіографія, ландшафтна автобіографія – не придатні до чіткої й однозначної класифікації. Так, наприклад, книга Зої Казанжи «Якби я була…» написана в стилі постів Фейсбук і водночас є квазі-автобіографією, тексти Сергія Жадана «Ворошиловград», «Anarchy in the UKR» є квазі-автобіографією з елементами ландшафтної. Книга Андрія Любки «Спати з жінками» демонструє стильові ознаки авторської колонки і ландшафтної автобіографії.

Отже, на сучасному етапі українського літературного процесу спостерігаємо трансформацію традиційних жанрів автобіографії в метажанр, що поєднує в собі різні літературні види й види мистецтва, різні жанри літератури, документалістики, публіцистики, знаходиться на перетині видів і жанрів, твориться за індивідуальною авторською концепцією.

Розглядаючи автобіографію як метажанр, вбачаємо у ній поєднання філософського (письменники торкаються загальнолюдських, філософських тем і проблем) і феноменологічного (зображують самого себе як такого) метажанрів.

До сучасного етапу жанри документалістики пройшли довгий шлях трансформацій. Сьогодні межі жанру для автобіографії завузькі, вона тяжіє до метажанровості, синкритичності, про що свідчать обсяг текстів, відсутність їх однозначної родової приналежності, кількість охоплених літературних явищ, асиміляція жанрів різних видів мистецтва, синтетичність.

Бібліографічні посилання

1. Андрухович Ю. Тут похований Фантомас. Брустурів: Дискурсус, 2015. 232 с.
2. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітки. Київ: Meredian Czernowitz, Майстер книг, 2011. 480 с.
3. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и естетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. С. 447–483.

4. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський ун-т», 2008. 519 с.
5. Бондар А. Морквяний лід. Збірка. Київ: Нора-Друк, 2012. 208 с.
6. Вергелес Т. Моя грішна журналістика. Львів: Аверс, 2014. 304 с.
7. Жадан С. Anarchy in the UKR. Харків: Фоліо, 2005. 223 с.
8. Жиленко Ірина. Homo feriense: Спогади / передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
9. Забужко О. Казка про калинову сопілку. 2-е вид. випр. і доп. Київ: Факт, 2001. 96 с.
10. Забужко О. Сестро, сестро: повісті та оповідання. Київ: Факт, 2003. 240 с.
11. Забужко О. Let my people go: 15 текстів про українську революцію. 2-е вид. випр. Київ: Факт, 2006. 232 с.
12. Забужко О. Друга спроба: Вибране. 2-е вид., випр. і доп. Київ: Факт. 2009. 432 с.
13. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ: Факт, 2009. 352 с.
14. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. 2-е вид., доп. Київ: Факт, 2009. 832 с.
15. Забужко О. З мапи книг і людей: збірка есеїстки / Meredian Czernowitz. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня "Рута"», 2012. 376 с.
16. Забужко О. Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографії та іншими документами. Київ: Висока Полиця, ВД Факт, 2011. 504 с.
17. Забужко О. Літопис самовидців. Дев'ять місяців українського спротиву. Київ: Комора, 2014. 312 с.
18. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна): Нібито роман. Львів: Кальварія, 2002. 192 с.
19. Інший формат. Олег Лишега / упорядник Тарас Прохасько. Вид. 1. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 47 с.
20. Інший формат. Юрій Іздрик / упорядник Тарас Прохасько. Вид. 2. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 58 с.
21. Інший формат. Юрій Андрухович / упорядник Тарас Прохасько. Вид. 3. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 59 с.
22. Інший формат. Оксана Забужко / упорядник Тарас Прохасько. Вид. 4. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 47 с.
23. Інший формат. Борис Ґудзяк / упорядник Тарас Прохасько. Вип. 5. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 58 с.
24. Казанжи З. Якби я була...: міські історії у facebook-стилі. Львів: Видавництво старого лева, 2014. 236 с.

25. Кириченко С. Люди не зі страху. Українська сага: Спогади / перед сл. Юрія Бадзьо. Київ: Смолоскип. 2013. 920 с.
26. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПІАС, 2005. 368 с.
27. Любка А. Спати з жінками. Чернівці: Книги–XXI; Meredian Czernowitz, 2015. 168 с.
28. Матіос М. Щоденник страченої: роман. Львів: ЛА «Піраміда», 2005. 192 с.
29. Матіос М. Золоте весілля золотих: дерево роду // Україна молода. 2009. 24 лютого. С. 8.
30. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 368 с.
31. Мороз Р. Проти вітру: Спогади дружини українського політв'язня. Львів: Свічадо, 2005. 213 с.
32. Положій Є. В. Потяг: роман-газета. Харків: Фоліо, 2008. 251 с.
33. Положій Є. В. Юрій Юрійович, улюбленець жінок. Харків: Фоліо, 2011. 218 с.
34. Пиркало С. Кухня егоїста: Есе. Київ: Факт, 2007. 224 с.
35. Прохасько Т. Інші дні Анни: Проза / Ю. Іздрик (авт. передмови). Київ: Смолоскип, 1998. 111 с.
36. Прохасько Т. Лексикон таємних знань. Харків: Фолио. 2011. 185 с.
37. Прохасько Т. З цього можна зробити кілька оповідань. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. 128 с.
38. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Краснояр.ун-та, 1985. 140 с.
39. Степная Елена. Все будет Украина! Киев: Дух і Літера, 2014. 215, [8] с.
40. Український палімпсест: Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслинською / пер. з пол. Д. Матіяш; за ред. І. Андрусяка та О. Забужко. Київ: КОМОРА, 2014. 408 с.
41. Чех А. Цього ви не знайдете в Яндексі. Харків: Фоліо, 2008. 219 с.

ЩОДЕННИК

Олександр Галич

Щоденник як жанр існує вже декілька тисяч років, однак досі не має навіть більш-менш узгодженого в середовищі науковців власного визначення. До того ж, далеко не всі науковці вважають його мемуарним жанром. «Щоденник – літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася, – читаємо в "Літературознавчому словнику-довіднику". – Щ[оденник] пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, в ньому нотуються переважно явища особистого життя, здебільшого в монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із самим собою, з уявним опонентом тощо» [17, с. 745].

«Щоденник – різновид мемуарної літератури; записи про переживання, роздуми й розповіді про події в житті певної людини, зроблені нею самою в хронологічній послідовності. Іноді щоденник є формою викладу матеріалу в ораторському творі, який створює ілюзію того, ніби сам персонаж у своїх щоденникових записах розповідає про події власного життя і веде роздуми. Така форма створює великі можливості для розкриття внутрішнього світу, психології людини» [11, с. 322].

«Щоденник або журнал (Journal) – 1. Хронологічні, здебільшого датовані, записи від першої особи подій з життя того, хто робить ці записи та роздуми з приводу подій. 2. Літ[ературно]-побутовий, мемуарно-автобіографічний жанр, що подібно до деяких ін[ших] жанрів склався на основі явищ реального життя (листи, мемуари, подорожі, сповіді)» [4, с. 628].

У словнику В. Лесина та О. Пулинця, надрукованому ще в радянські часи, читаємо: «Щоденник – різновид мемуарної літератури, записи про переживання, думи й події в житті якоїсь людини, зроблені нею самою в хронологічній послідовності» [14, с. 474].

У «Літературознавчій енциклопедії» наводиться таке визначення цього жанру: «Щоденник – нотатки певного автора про події з життя, що викликали в нього сильне враження, спонукали до їх фіксування, переважно датовані, викладені від першої особи у хронологічній послідовності» [12, с. 592–593]. Очевидно, відчуваючи неповноту такого визначення, автор-упорядник тексту додає: «Щ[оденником] називають і мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий)» [12, с. 593].

По-перше у такому визначенні проглядається змішування двох різних жанрів мемуарної літератури – щоденника і нотаток. Саме для останніх характерним є нерегулярність записів, їхнього датування. По-друге, мабуть, не слід проводити різницю між документальним і літературним щоденниками. Між ними є набагато більше спільного, ніж відмінного. Просто один із них призначений до публікації, а інший – ні. У визначенні, що його пропонують автори статті в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», суперечливим є віднесення й водночас протиставлення щоденника й мемуарів.

Спрощеним виглядає визначення в словнику-довіднику «Журналістика», автором-упорядником якого є І. Михайлин. У нього – це «збірник щоденних записів індивідуального характеру» [8, с. 301]. Щоправда, І. Михайлин пробує подивитися на щоденниковий жанр через призму журналістики, однак між письменницьким щоденником і щоденником журналіста суттєвої різниці не повинно бути.

Сучасна українська дослідниця М. Варикаша відносить щоденник до літератури non fiction, інтерес до якої останнім часом посилюється, проте щоденник «через свою тривалу маргінальну позицію в літературознавстві попередніх років, і досі, мабуть, залишається найменш вивченим жанром» [3, с. 66]. Ця дослідниця стверджує і не безпідставно, що «дискусійним питанням є і саме визначення жанру щоденника, і його специфіка в аспектах проблеми адресанта й автора, хронотопу, функцій, класифікація і місце щоденника в системі жанрів» [3, с. 66].

Т. Черкашина, автор монографії з проблем документалістики, зараховує щоденник до діаристики: «Основним жанром цього підвиду мемуаристики є щоденник (існують також історичні варіанти назви – діаріуш, журнал). Серед інших жанрів діаристики можна назвати блог, мікроблог, нотатки й записники» [16, с. 39]. Інша українська

дослідниця Т. Бовсунівська вважає щоденник автодокументальним жанром [2, с. 423]. Розглядаючи портрет у документальній літературі, А. Галич відносить щоденник до жанрів мемуаристики, про що свідчить назва підрозділу 4.1. «Портрет у щоденнику ХХ ст.» четвертого розділу його монографії «Особливості портретування в мемуарних жанрах» [5 с. 202].

У російських та зарубіжних працях також немає чіткості й одностайності в трактуванні визначення щоденника. Більше того, і в українському літературознавстві (зверніть увагу на визначення щоденника, наведене вище з «Літературознавчого словника-довідника») існує протиставлення щоденників і мемуарів. «Щоденники та записні книжки в їхньому первісному вигляді природно протиставляти мемуарам, – пише про це ж Н. Банк. – Відмінності очевидні. Автор мемуарів іде за принципом, який Твардовський назвав "гортати в зворотному порядку календар". Автор щоденника зриває листки календаря по черзі. Перший рухається від кінця подій до витоку. Для другого кінець часто неясний. Обидва йдуть від різних точок: один до минулого, інший – до майбутнього» [1, с. 21]. Відомий у Росії дослідник письменницьких щоденників О. Єгоров також протиставляє щоденник і мемуари: «У неоднозначних стосунках перебуває щоденник з мемуарами. З історико-документальної точки зору мемуари поступаються щоденнику. Синхронність щоденникових записів у відношенні до зображуваних подій надавала жанрові ті якості оперативності й достовірності, які не покривалися глибиною і філософічністю пізніших оцінок у мемуаристиці» [10, с. 3–4].

Автор переконаний у належності щоденників до мемуарів. Метою цієї публікації є потреба довести саме таку точку зору. Отож, щоб з'ясувати жанрову природу щоденників, слід ретельно проаналізувати специфіку мемуарної літератури. «Сучасна мемуарна література містить у собі свідчення великого історичного значення, – зазначав білоруський науковець Л. Гаранін. – Разом з тим вона служить не лише меті історичного пізнання, але й цілям естетичного освоєння життєвого матеріалу, залучення його до сфери мистецтва» [7, с. 4]. На його погляд, мемуари – це документ політичного, філософського, правового звучання і водночас твір, який тяжіє до художньої літератури. Теоретичне осмислення мемуаристики «далеко відстає від бурхливого розвитку мемуарної літератури» [7, с. 6–7]. Причини такого стану Л. Гаранін вбачає в недооцінці «літературних можливостей мемуарної прози, впливі сформованого протягом багатьох років погляду, згідно з яким вона вважалася побічним видом літератури, що ніби стоїть обабіч магістральних шляхів її

розвитку» [7, с. 7]. Друга причина полягає в нерозробленості теоретичних проблем мемуаристики.

За останні десятиліття з'явилося кілька концепцій бачення жанрової специфіки мемуарів. Л. Левицький, автор статті в «Краткой литературной энциклопедии» стійкими специфічними рисами мемуарної літератури вважає фактографічність, домінування подій, ретроспективність викладу матеріалу та погляду, безпосередність письменницьких свідчень. «Мемуари, – засвідчує він, – оповідь у формі нотаток від імені автора про реальні події минулого, учасником чи очевидцем яких він був. За формою викладу, що йде, як правило, від першої особи, за відсутністю сюжетних прийомів, за хронікальністю і фактографічністю викладу мемуари прилягають до щоденника» [13, с. 759]. Науковець явно виводить щоденники за межі мемуарів. Інший учений, А. Тартаковський, наголосивши на соціальній функції мемуарів, виділяє три провідні ознаки, що визначають їхнє обличчя: особистісне начало, ретроспективність і пам'ять. «В поле зору» мемуариста входить все те, що пройшло через його особистий життєвий досвід [15, с. 28], він пише про першу жанрову ознаку мемуарів, при цьому підкреслюючи, що не має значення від якої особи, першої чи третьої ведеться оповідь.

Говорячи про ретроспективність, А. Тартаковський зазначає, що «ретроспективний кут зору "фільтрує" інформацію, що її закріплює мемуарист, визначає свого роду історизм його загального погляду, можливість висвітлення в новому ракурсі вже відомих фактів чи воскресіння раніше невідомих, "засекречених" обставин минулого» [15, с. 31]. Саме завдяки ретроспективності відбувається накладання двох різних планів суб'єктивності. Ось це бачив автор особисто, а іноді й брав у цьому безпосередню участь, і ось таким це стало після засвоєння суспільного досвіду, знайомства з іншими джерелами інформації про події, що їх письменник пережив особисто.

Третя ознака мемуарів – пам'ять, – на думку А. Тартаковського, допомагає «відтворити історичну дійсність у мемуарах» [15, с. 33]. Природа наділила цю властивість людської свідомості вибірковим характером. Запам'ятовуються не всі підряд події, а лише ті, що мають певну вагу для письменника, до того ж час також накладає свій відбиток: з роками пам'ять виявляє себе слабкіше, а тому мемуарист часом змушений компенсувати вади пам'яті залученням документів і матеріалів, що стосуються часу спогадів і часто належать не йому особисто. Щоправда, А. Тартаковський як професійний історик звужує соціальну функцію

мемуарів, зводячи їх до історичного джерела. Абсолютно правим свого часу був Л. Гаранін, коли критикував за це А. Тартаковського: «Наукова неспроможність такого підходу полягає в тому, що мемуарну літературу А. Тартаковський розглядає як певну історичну даність, поза умовами її становлення і розвитку. Внаслідок цього із його поля зору випадає той факт, що літературним жанром вона стає лише на певній ступені розвитку, що просте поєднання трьох зазначених ознак – ще недостатня підстава, щоб умістити в собі умови єдності соціальних функцій мемуарів і притаманного їм способу відображення історичної дійсності» [7, с. 12].

Сам же Л. Гаранін вважає, що «типологічними ознаками мемуарів, дійовими факторами жанроутворення виступають не лише особистістне начало, час і пам'ять, […] але й подія, тобто самі факти та явища життя, зафіксовані сучасниками, сам документальний матеріал.

По-друге, особлива жанроутворююча роль особистісного начала, авторського "я" в мемуарах виявляє себе не лише в тому, що автор виступає своєрідним центром мемуарного твору, фокусує події, виражає єдину точку зору на те, що відбувається тощо, а передусім у тому, що він розкриває себе як особистість, яка усвідомлює хід історії й своє місце в ньому, що розкриває справжнє значення зафіксованих фактів і подій, відтворюваних образів історичних осіб і часу.

По-третє, присутність внутрішнього сюжету в мемуарах зумовлюється не лише властивостями пам'яті, відносною завершеністю відтворюваних подій, характером суб'єктивних переживань автора, але й виявленням ним єдності суб'єктивного й об'єктивного, особистісного й громадського, випадкового й закономірного, тобто всім тим, що служить меті перетворення життєвого матеріалу в документально-образну єдність, меті творення мікрообразу, виявлення ідеї, концепції буття» [7, с. 162].

Нам уже доводилося писати про дещо інші жанротворчі принципи. На перше місце слід поставити суб'єктивне начало. Спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність, або особисте начало. Суб'єктивність, яку не слід ототожнювати з суб'єктивізмом як сваволею автора, дозволяє створити неповторний образний світ в авторському баченні [Докладніше див.: 6, с. 32]. Говорячи в цілому про мемуари як родове поняття, ми не деталізували у згаданій праці свої підходи стосовно окремих жанрів, хоча, зрозуміло, що суб'єктивність як домінуюча жанрова ознака цілком уписується й у специфіку щоденника як одного з провідних жанрів сучасної мемуаристики.

Другою жанровою рисою мемуарів є ретроспективність: спогади завжди звернені в минуле. Автор може писати лише про події та людей, що відійшли в історію. Це не виключає можливості розмови про сучасників, але час подій подібних мемуарних творів повинен обов'язково бути в минулому. Щоденник як мемуарний жанр саме тут найбільше виявляє свої особливості. Адже його автор занотовує власне бачення подій чи явищ, які відбулися щойно й ще не стали історією. Коли ж письменник спробує повести розмову про своїх сучасників та їх справи у теперішньому, то це вже буде не мемуарне, а публіцистичне чи документальне осягнення часу. І все ж, все це не дає підстав вилучати щоденники з розряду мемуарної літератури, яка по-суті є метажанровим утворенням, що включає в себе близько двох десятків різних жанрів. Аргументів на користь того, що щоденник є справді мемуарним жанром, можна навести декілька. По-перше, якщо автор щоденника є справді великим письменником, він здатен подивитися на сучасну йому дійсність з позицій майбутнього, і та історична перспектива, яка при цьому вималюється в його уяві, дасть підстави зарахувати його щоденник до мемуарів. Подібних записів чимало можна знайти й у В. Винниченка, і в Остапа Вишні, і в А. Любченка, і в О. Гончара тощо. Це ж можна говорити й про «Журнал» Т. Шевченка чи щоденник П. Куліша.

По-друге, публіцистичність і документальність аж ніяк не суперечать мемуарному началу. В літературі останніх десятиліть «відбувся різкий поворот до документалізму, зближення документальної прози з художньою літературою не на шляху звернення письменників до белетризації та вимислу, а на шляху посилення в ній ролі документального образу» [7, с. 163], – наголошував ще Л. Гаранін. А ще слід врахувати, що щоденник відбиває побачене, пережите, почуте автором, а все це є документальним началом. До того ж, фіксуючи побачене та пережите, письменник ніяк не може обминути животрепетні проблеми доби, а це вже публіцистичність. В. Здоровега свого часу наголошував: «Якщо ж мова заходить про документалістику, то тут загалом домінує публіцистичний підхід дослідження дійсності. Насамперед тому, що маємо справу із вивченням реального факту, до того ж актуального в даний час» [9, с. 131].

По-третє, і в щоденниках також є ретроспективність. Щоправда, вона не так яскраво виражена, як у більшості інших мемуарних жанрів. Занотовуючи свої враження від пережитого й побаченого, автор щоденника завжди виходить з того, що подія, про яку він пише, уже відбулася. Між

нею і часом запису про неї вже є певна, хоча й незначна часова дистанція. Зрозуміло, що вона сягає кількох годин чи днів.

Часом буває, що дистанція в часі в щоденникових записах сягає значно більшої відстані, де рахунок іде на роки чи навіть десятиліття. Таке трапляється, коли автор щоденника вмонтовує у свої записи спогади про події, які трапилися з ним раніше, або свідком яких він був.

Третю жанрову рису мемуарної літератури становить документальність: вона їй притаманна. Щоденник під таким кутом зору є чи не найдокументальнішим жанром. І найоб'єктивнішим! І це попри те, що йому, як й іншим жанрам мемуарної літератури притаманна суб'єктивність. І справа, звичайно ж, не в тому, що імена, дати, географічні назви в ньому постають реальними. Реальними є й події, про які пише автор щоденника, адже вони відбувалися на його очах, і він був або їх безпосереднім учасником чи свідком, або, принаймні, чув про них від очевидців. При цьому вади пам'яті (щось забулося, щось змістилося в часі, щось наклалося на інше) ще не відчутні, адже автор щоденника пише про те, що відбулося щойно, чого він аж ніяк ще не встиг забути.

Документальність вимагає від автора щоденника точності, правдивості, реальності. Тут не можна вигадати місто, яке не існує, перемістити сучасні події в державу, яка давно зникла з географічної карти, або якої ніколи не було на світі. Не можна також робити записи, героями яких були б люди, що давно пішли з життя, чи взагалі вигадувати персонажі, котрих ніколи не було в реальності, що можливе лише в художній літературі. Саме тому події щоденників завжди відбуваються в реальних координатах села чи міста, держави, часом виходять за їх межі. І люди, з якими тоді зустрічався мемуарист, – це письменники, державні діячі, рядові мешканці міст і сіл є цілком реальними, які справді жили в той час, і автор справді з ними спілкувався, що й занотовано в щоденникових записах.

Четвертою жанровою рисою мемуарів є наявність двох часових планів, або подвійна точка зору письменника на події, які він описує: так він сприймає їх у реальному бутті, а такими з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, громадської думки вони постають у свідомості митця через роки. Щоденники у зв'язку з цим посідають окрему позицію. Подвійна точка зору виявляється в них досить специфічно. У більшості записів вона практично відсутня, оскільки автор, будучи свідком певної події вранці, увечері занотовує її до щоденника. Зрозуміло, що за такий короткий термін він не встигає врахувати громадську думку, оцінки цієї

події іншими людьми, тобто все те, що приходить через роки. Автора в такому разі може виручити інтуїція, розуміння перспектив історичного розвитку, що спостерігається в щоденниках Володимира Винниченка, Олександра Довженка, Олеся Гончара.

Часом подвійна точка зору все ж з'являється. У щоденниках це трапляється тоді, коли автор вдається до спогадів про певну подію, що віддалена в часі. Таке буває під впливом якихось асоціацій, викликаних сучасними для письменника подіями.

П'ятою жанровою ознакою мемуарів можна вважати те, що, говорячи про минуле, їх автор практично ніколи не може перебувати в межах одного часового виміру. Будь-яка подія, кожна чергова зустріч з реальним героєм неодмінно викликає асоціації мемуариста. Вишиковується новий ланцюг спогадів, який вбирає в себе те, що було раніше, і те, що повинно відбутися набагато пізніше. Щоденник як специфічний жанр мемуарної літератури, в якого відстань між минулим і сучасним є надзвичайно короткою, і тут має свої особливості. Закон асоціацій діє й у цьому жанрі, але набагато рідше і не завжди так яскраво як в інших мемуарних жанрах, скажімо, романі чи повісті.

Шостим, і чи не найважливішим жанровим параметром мемуаристики є концептуальність. Концептуальність – це образне втілення письменником у своєму творі певного погляду на дійсність. Цю ознаку не називають ні Л. Гаранін, ні В. Здоровега, ні І. Янська й В. Кардін, що досліджували мемуари, тому нам доводиться уточнювати: концептуальність притаманна будь-якому твору художньої літератури. Специфіка концептуальності у мемуаристиці полягає в тому, що кожен автор спогадів повинен подати власну суб'єктивну концепцію дійсності, котру він реалізує в мемуарах шляхом композиційного розміщення матеріалу, добору й розстановки фактів, їх естетичного освоєння. Мова йде, очевидно, про право письменника на власне бачення подій, свій особливий погляд на людей, з якими доводилося зустрічатися на життєвій ниві. Відомо, як важко видавалися свого часу спогади Ю. Смолича і ще тяжче йшов до читачів мемуарний роман В. Сосюри «Третя Рота». А скільки мемуарних творів, особливо в радянську добу залягли по шухлядах чи взагалі потрапили на запилені полиці спеціальних фондів. Якщо звернутися до щоденників, то саме концептуальність дала змогу В. Винниченкові показати події в Україні, ширше в Радянському Союзі, очима емігранта, що вболівав за долю свого народу, але через політичні обставини не мав змоги повернутися на рідну землю. Часом концептуальність дає можливість

поглянути на одні й ті ж події з протилежних точок зору, як, до речі, це зробили Аркадій Любченко й Олесь Гончар у своїх щоденниках воєнної пори. Перший поглянув на прихід гітлерівців в Україну, як на подію, що може принести її народу незалежність. Другий навпаки сприйняв прихід фашистів як ворогів, з якими треба рішуче боротися.

Зазначені ознаки далеко не вичерпують всієї специфіки щоденникового жанру, який має й власні, притаманні лише йому особливості. Їх декілька. Перша з них полягає в тому, що автор веде щоденник регулярно, його записи робляться щодня, звідси й назва жанру – щоденник (інколи – денник). Щоправда творча практика українських письменників ХХ – поч. ХХІ ст. засвідчила, що ця умова зберігається далеко не завжди. Скоріше можна вести мову про відносну регулярність записів, між окремими з них можуть бути часові перерви в декілька днів, тижнів, а то й місяців. Очевидно, що саме тут в систематичності, регулярності (хай і відносній!) полягає лінія розмежування з іншими суміжними жанрами мемуаристики як метажанрової структури, передовсім – з нотатками, які зовні є досить схожими на щоденники, навіть часто мають датовані записи, але ведуться вони нерегулярно, від випадку до випадку й нерідко мають предметом розмови не лише події поточного часу й викликані ними асоціації, а й роздуми на різні довільні теми, що ніяк не пов'язані з особливостями доби, в яку живе автор.

По-друге, об'єднуючим фактором у щоденнику є особистість автора, чиї життєві спостереження розгортаються послідовно, утворюючи певну умовну завершену цілісність, тоді як у низці інших мемуарних жанрів ця цілісність забезпечується за рахунок композиційного розміщення матеріалу, побудови сюжету, особливо яскраво це виявляє себе в повісті, романі, літературному портреті, есе, листі і навіть у некролозі.

До того ж, кожен окремий запис у щоденнику має свою власну відносно завершену цілісність. І тільки деякі мемуарні жанри, можливо, нотатки мають у цьому аспекті близькість до щоденника.

Третьою специфічною суто щоденниковою жанровою ознакою є уривчастість, фрагментарність спостережень над дійсністю. У різних жанрових типах щоденників ця ознака виявляє себе більш чи менш виразно.

Слід згадати й четверту жанрову особливість, яка притаманна переважно щоденникам. Дуже часто в них трапляються записи, обірвані ніби на півслові і можна лише здогадуватися, що хотів сказати автор. Взагалі, для щоденників характерним є подібна недомовленість, автора могли

відволікти, і він більше ніколи не повернувся, щоб завершити недописане, ніби лишаючи читачеві певний простір для розкодування якоїсь таємниці.

П'ятою жанровою особливістю щоденника, як і деяких інших мемуарних жанрів (нотаток, листів, записників), є більша фактична достовірність записів. Відсутність дистанції в часі, або її мала тривалість, дають можливість авторові писати про реальні події і факти, у той час як в інших мемуарних жанрах (романі, повісті, літературному портреті) на ці події чи факти можуть накладатися інші, зумовлені особливістю пам'яті, знаннями історії, впливом засобів масової комунікації тощо.

Слід врахувати ще й те, що XX – поч. XXI ст., особливо останні десятиліття в літературі позначені значним впливом глобалізаційних процесів. У щоденниках це виявляє себе в спробі багатьох українських письменників мислити планетарними категоріями, дивитися на світ з точки зору вічності, як це ми бачимо в щоденниках В. Винниченка, О. Довженка, Олеся Гончара. Кожен із них намагався осмислювати навколишню дійсність, політику, ідеологію, суспільну мораль з позицій загальнолюдських, уникаючи тих небезпек, які глобалізація несе в літературу, орієнтуючи читачів з невибагливими естетичними смаками на відображення в щоденниках примітивних фізіологічних потягів, тваринних інстинктів, збочень, насильства. У кращих зразках щоденникового жанру відсутня ненормативна лексика. Тут також не знайдемо показу дегероїзації, деканонізації минулого, ігнорування національних й історичних особливостей розвитку українського народу, його традицій, звичаїв і обрядів. Українським авторам у щоденниках поки що вдається уникати перетворення цього жанру на тексти масової літератури, що в умовах глобалізації націлюють читачів на можливість зникнення окремих націй і розмивання національних особливостей.

Такою постає жанрова специфіка щоденника як окремої форми новітньої мемуарної літератури. Будучи невід'ємною її частиною, щоденник несе в собі головні її особливості: суб'єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Окремі з цих рис у щоденниках мають власні відмінності, проявляють себе інакше, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, щоденник має і власну специфіку, яка не виявляє себе в інших жанрах: це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки, її більша фактична достовірність тощо.

Бібліографічні посилання

1. Банк Н. Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей. Ленинград: Сов. писатель, 1978. 248 с.
2. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ: ВПЦ «Київський ун-т», 2008. 519 с.
3. Варикаша М. М. Ґендерний дискурс у літературі non-fiction. Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2013. 212 с.
4. Волков А., Даровська І. Щоденник або Журнал // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 628.
5. Галич А. О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика структура, модифікації. Старобільськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 449 с.
6. Галич О. А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: монографія. Київ: КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. 217 с.
7. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы. Минск: Наука и техника, 1986. 223 с.
8. Журналістика: словник-довідник / авт.-уклад. І. Л. Михайлин. Київ: Академвидав, 2013. 320 с.
9. Здоровега В. Й. Збагнути день сущий. Київ: Дніпро, 1988. 263 с.
10. Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. Москва: Флинта: Наука, 2003. 280 с.
11. Куньч З. Риторичний словник. Київ: Рідна мова, 1997. 344 с.
12. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
13. Левицкий Л. Мемуары // Краткая Литературная Энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 759.
14. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Вид. третє, переробл. і доповн. Київ: Радянська школа, 1971. 488 с.
15. Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Москва: Наука, 1980. 312 с.
16. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: монографія / за наук. ред. О. А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.
17. Щоденник // Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. С. 745.

АВТОКОМЕНТАР

Олена Медоренко

На сучасному етапі визначення тексту як зв'язної структури, що складається з послідовних ланцюгів взаємодіючих знаків і має чітку внутрішню будову, деконструюється. Під впливом нових літературних ідей кінця XX – початку XXI століття, впроваджених структуралістами, постструктуралістами, дослідниками комп'ютерних технологій, представниками генетичної критики та художньо-документальної літератури, відбулася ціла революція в царині теоретичної думки. По-перше, цей період уперше за останні століття сприятливо позначився розквітом мемуаристики. Реципієнта в літературі стало цікавити не те, «як могло б бути», а як насправді було. Великого розвитку набула й особистість автора – його суб'єктивна думка, оцінка, стиль письма, роздуми, сучасне ставлення до написаного. Виявлення такого позатекстового скриптора віднайшло себе в жанрі ретроспективного автокоментаря, де мемуарний суб'єкт отримав змогу легітимізувати власні тексти у власних межах, використовуючи маски «інтерпретатора», «автокомунікатора», «самокритика», «оцінювача», «бібліографа», «Іншого». У ході зміщення мемуарного тексту на другорядний план концептуальний автор через власні втручання відкриває його змісті форму, час іпростір, породжуючи нове проблемне коло для дискурсів та досліджень. По-друге, відбулися значні зміни в самій текстовій структурі, позначені демаркацією зовнішніх та внутрішніх меж, компіляцією жанрів, текстів та часово-просторових континуумів. Донедавна маргінальні жанри, до складу яких ми відносимо й автокоментар, стали активно взаємодіяти з прототекстом, переломлюючи табу своєї змістової обмеженості та невизначеності. Як наслідок, автокоментар став не лише пасивно співіснувати з прототекстом, але й впливати на нього новими авторськими висловлюваннями, здатними ускладнювати

його сталу структуру ризомними витками осучаснених інтерпретацій. З нерозвинених автопаратекстових та автометатекстових структур автокоментар виокремився до самостійного автомета-, автогіпертекстового простору, здатного саморозвиватися та самоускладнюватися, претендуючи на своє окреме жанрове місце в поліфонічному розмаїтті інших жанрів.

Теоретична змістовність поняття «коментар» та «автокоментар» у сучасному літературознавстві

Треба відзначити, що літературознавчі словники (словники-довідники, словники літературознавчих термінів, літературознавчі енциклопедії) не завжди розкривають значення «коментаря» автентично, хоча між віднайденими нами тлумаченнями зазначеного терміна не було виявлення гострих розходжень. Наведемо кілька прикладів. Словник літературознавчих термінів за редакцією Л. Тимофєєва ототожнює коментар з примітками: «Коментар або примітки, – пояснення до тексту, частина науково-довідникового апарату його видання, звичайна приналежність до зібрань творів, мемуарів, документальних видань тощо» [14, с. 148]. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Ковалів, В. Теремка характеризує коментар у вигляді «пояснення до тексту, тлумачення твору» [12, с. 358]. Упорядник літературознавчої енциклопедії Ю. Ковалів також наголосив на підпорядкованості коментаря прототексту, аналізуючи його як «систему пояснень (приміток) до тексту в художньому творі, науковому виданні, публікації документальних матеріалів, мемуарів, щоденників, спогадів» [11, с. 507]. Упорядник відмітив таку жанрову рису коментаря, як лаконічність, орієнтацію на інші тексти та інноваційні наукові погляди, з метою глибшого розуміння та прочитання першоджерела (як художнього, так і художньо-документального).

Однак зазначені жанрові риси коментаря на сучасному етапі втрачають контроль над текстом, ставлячи під сумнів тезу про те, що «настав час коментарів» [7, с. 273]. Парадокс криється в тому, що з початком глобалізації, ускладненості, завантаженості тексту іншими метатекстуальними інтерпретаціями та смислами жанр коментаря став занепадати і як наслідок – акомодуватися до інших жанрових утворень, таких як автокоментар. Багато в чому риси коментаря та сучасного мемуарного автокоментаря збігаються: в аналітичному підході до тексту, в його аналізі, тлумаченні, поясненні тощо. Однак на противагу автокоментарю (як

різновиду художньо-документальної літератури), коментар містить поверховий, зовнішньо-об'єктивний підхід до зображеного.

Зростання ролі автокоментаря в сучасній теоретичній думці відзначив О. Галич у монографічному дослідженні «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи». Науковець зіставив літературні процеси в межах художньо-документальної літератури кінця XIX, середини XX та початку XXI століття, акцентуючи увагу на характерних змінах новітньої документалістики, «що є свідченням бурхливих процесів її жанрового становлення та оновлення, прикладом чого можуть бути поява автокоментаря як мемуарного жанру» [4, с. 9]. Ведучи розмову про жанрову еволюцію постмодерного автокоментаря та його сучасне призначення в контексті прототексту, ми маємо виокремити основні маски його перевтілень. На наш погляд, вони базуються на основі провідних принципів «доби кінця століття», а саме: на ре/деконструкції тексту/центру/автора/сюжету/істини; монтажності, фрагментарності, нелінійності, плюральності письма; текстовій компіляції та жанровій ацентричності. Маргінальність, що завжди існувала на узбіччі (як метатекстуальному, так і паратекстуальному), переважно не впливаючи на зміст і форму основного тексту, поступово стала набувати провідних ознак, виходячи за межі унормованих квазіональних структур у автономний автометатекстовий та автогіпертекстовий простір. Насправді жанрова самостійність автокоментаря позначена не лише грою та вивільненням тексту з-під будь-яких систем у глобалізований простір книги, але й створенням на її основі нових ретроспективних автометатекстових та автогіпертекстових дискурсів.

Підсумовуючи сказане, хотілося б стисло окреслити картину спорідненості та протистояння цих двох концептів: «коментаря» та «автокоментаря». З одного боку, обидва уособлюють штучні тексти, що завжди підлягають художній (художньо-документальній) першооснові. Обидва містять програму тлумачення, розкодування, інтерпретації, корекції, резюмування; спрямовані на поглиблення джерела з метою пробудження його пам'яті та розширення значення; можуть уводитися у вигляді роздумів; мають фрагментарну композицію, розраховані на реципієнта. Однак з іншого, між ними існує суттєва прірва, що відокремлює одне поняття від іншого. Ця опозиційна інстанція полягає в суб'єктивності автокоментаря, що виявляється в умінні автора встановлювати автокомунікацію («Я» автора-коментатора з «Я» мемуарного героя; «Я» автора-коментатора з іншими), сперечатися з собою, сповідатися у власних

вчинках, виправдовувати себе або коментувати події, свідком яких він був. Звичайно, ми не виключаємо, що в останньому випадку автор може звертатися до текстової легітимації, використовуючи довідниковий матеріал (що робиться доволі рідко). Проте основною скарбницею його художніх документів (на відміну від коментатора) часто стають власне авторські джерела – нотатки, блокнотні записи, уривки з листів, магнітофонні плівки тощо. Нерідко художність його тлумачних документів уособлює пам'ять, з глибин якої він бере аргументи для пояснень, тлумачень та критики. До речі, критичний коментар автора до свого джерела матиме інший вплив та конотаційне забарвлення на читача, аніж критика «іншого». За змістом (ретроспективний) автокоментар часто є більш вагомим та документальним за сам текст, чого не можна сказати про коментар. Якщо коментар досі займає місце на текстовій периферії, рідко «зазираючи» до центру, автокоментар за останні роки значно еволюціонував у його межах, переступивши своєрідне канонічне табу щодо обмеженості його автопаратекстових та автометатекстових висловлювань та хронотопних пересувань. У час, коли коментатор зобов'язаний дотримуватися логічного документального розв'язання певного тексту, автор коментаря нерідко може вдаватися до вигадки (усвідомлено, з метою гри з читачем або неусвідомлено через прогалини в пам'яті), при тому логіка його авторських коментарів може порушувати логіку його мемуарного першоджерела.

Не менш актуальним питанням для розкриття є спроба визначення авторського коментаря. На сьогодні вже існують різноманітні версії, занотовані в словниках, довідниках та статтях стосовно ідентифікації цього жанру. Однак огляд і зіставлення теоретичних підходів змушує нас констатувати його жанрову проблематику. І проблема ця міститься у відмінності між його словниковим тлумаченням (автокоментар – це «коментар до тексту, зроблений автором цього тексту» [3**,** с. 4]) та новітніми варіаціями, віднайденими нами у працях О. Івашнева («справа у тому, що в перебігу коментування автор збирає себе наче наново, і цей, знов створений автор, часто виявляється більш цікавим та глибшим за себе ж попереднього» [6]), М. Колерова («спосіб творення тексту, де авторська думка рухається подібно до того, як росте дерево – примітки вже не носять характеру звичайної відсилки до джерела» [13]), В. Лехциєра (це «імітація коментаря, в якому автор сам видає санкцію, проектує власне існування, починає інтерпретувати, вставляти свій текст в контексти, сперечатися з собою, знаходити в собі недоліки, критикувати себе,

утверджувати своє буття» [9]); С. Костова (як «нескінченої деексплікації власних думок, в результаті чого, не дивлячись на послідовну логічну аргументацію, вони просто розчиняються в текстах, постійно уникаючи чітких та однозначних визначень, а сконструйований таким методом текст являє собою суцільну гру слів або, за точним визначенням Чаадаєва, нескінчену "логомахію"» [8]); М. Литовської («автокоментар, тобто авторське пояснення різних аспектів власного/их текста/ів, є звичайним способом акцентування власної позиції, в деяких випадках – безпосереднього вираження авторської концепції» [10]) та інших. Як ми бачимо, наведені вище тлумачення авторського коментаря сучасними теоретиками є різними, однак суголосними. На наш погляд, така суголосність іде від провідного джерела відштовхування – постмодерних концепцій з їхніми акцентуаціями на авторській «рефлексії», «децентрації», «критиці», «інтерпретації», «імітації», «сублімації», «реконструкції», «заміщенні», «легітимації», «безкінечній експлікації», «ідентифікації».

Історія виникнення та розвитку автокоментаря: від античності до сьогодення

Спроби віднайти причини певних текстових трансформацій були міцно зіставлені з характеристикою певного часу, його культурними (духовними) надбаннями, суспільно-політичними процесами. Наприклад, ми встановили, що автокоментар ***ранніх античних*** авторів (Гомера, Гесіода) був: 1) безособовим, а інколи переходив від першої особи до третьої(оскільки поняття самості в часи Гомера було відсутнім, автор у коментарях не висловлювався від першої особи, частіше – від третьої); 2) існував у маргіналіях, будучи не підпорядкованим тексту, а злитим у його цілісності; 3) не виголошувався від першої (рідко від третьої особи); 4) мав суб'єкт зображення, але не мав самості, що доводить панування зовнішнього над внутрішнім, публічного над особистим, художнього над документальним. ***Пізня античність***, навпаки, позначилася стрімким переходом від третьої особи до першої. Саме в цей момент спостерігається проростання в літературі non-fiction суб'єктивного, психологічного та індивідуального. Автокоментар пізнього періоду античної доби мав такі ознаки: 1) характеризувався переходом від третьої особи до першої, що свідчить про підвищення уваги до авторської персони (Флавій, Тацит, Аттік, Цицерон, Сенека); 2) залишаючись підпорядкованим жанром, змінив свій стиль: від пасивного доповнення історичними фактами до

авторського критичного мислення в коментарях, прагнення до інтерпретації (М. Аврелій).

Високе середньовіччя применшило постать людини, сфокусувавшись на теологічній тематиці. Проаналізована доба позначена такими змінами жанру: 1) раннє середньовіччя позначилося мемуарною пам'яткою А. Августина «Сповідь», в автокоментарях якої переважало суб'єктивне над об'єктивним, внутрішні переживання над зовнішніми факторами. Маргінальні нотатки глибше розкривали різнобічність авторської індивідуальності; 2) високе середньовіччя символізувало потяг до релігійної літератури (праці Антоніана Великого, Фоми Аквінського, Аристида, Іустина, Антонія Великого), яка пізніше вплинула на широке розповсюдження мемуарного жанру дорожніх нотаток до святих міст (у творчості Джовані дель Плано Карпіні «Історія Монгалів», Гильома де Рубрука «Подорож у Східні країни», Марко Поло «Книга»). Роль автокоментарів до зазначених мемуарів трансформувалася від суб'єктивного до об'єктивного викладу подій; переваги документального над художнім; роль жанру більшою мірою звелася до додаткового призначення; 3) роль авторських коментарів позначилася збільшенням суб'єктивності, поясненні авторської особистості через нотатки (як і у творчості А. Августина). Але новаторським у автора виявилось уведення маргіналіїв до передмови, відсутність відмежування прототексту від приміток дужками (хоча такі варіанти також траплялися) й цілісне введення їх до мемуарного контексту.

Культурний розквіт ***Ренесансу*** відродив суб'єктивне начало, поставивши у центр автора. Поява автографів, автобіографій та автопортретів вплинула на перші спроби написання розлогих автокоментарів. Аналізуючи добу Відродження, можна простежити такий розвиток автокоментаря: 1) перейшов від біографічного до автобіографічного контексту; 2) поширився в передмові; 3) набув суб'єктивного, оціночного значення; 4) об'єднав вигадку й реальність; 5) започаткував новий етап написання розгорнутих коментарів до нагальних проблем філософського характеру («Коментар на Бенкет Платона», «Коментар на канцону про кохання»).

У добу ***класицизму*** автокоментарі відзначилися нами самостійними міжтекстовими відступами, уведеннями ретроспекцій, що роз'єднували лінійність авторських спогадів, зверненнями до минулих реалій. Доба класицизму поставила автора у центр тексту, провокуючи розвиток жанру автокоментаря. Однак строгість та чітка унормованість у деталях, проголошення перемоги розуму над почуттями не розвинули автокоментар

ані в текстовому просторі, ані в часі. Письменники через коментар, крім додаткової чи пояснювальної інформації, передавали й суб'єктивно-оціночне ставлення до зображеного, що виражалося в сарказмі, іронії чи пафосі. Автокоментар ще не мав власного визначення та місця серед інших мемуарних форм, прикриваючись цілісним текстом, навіть якщо у його межах траплялися невеличкі авторські відступи («Мемуари» Франсуа де Ларошфуко, «Мемуари» кардинала де Реца).

XVIII століття в історії світової культури позначене епохою ***Просвітництва***. Вважається, саме цей період сприяв розвитку художньо-документальних жанрів: щоденників, сповідей, автобіографій, хронік. Відомо, що тогочасні мемуари були віддаленими від публічного прочитання. «Сповідь» Жан-Жака Руссо дала можливість побачити такі вияви жанру: 1) автокоментар набуває елементів психологізму (із зануренням письменника у внутрішній світ свого Alter Ego); 2) впроваджує всюдиприсутню роль автора (через уведення ретроспективного коментаря); 3) підкріплює достовірність спогадів фактами, зводячи художність авторської оповіді до документальності.

Доба ***романтизму*** трансформувала автокоментар у новий метод психологічного аналізу, засновником якого став Анрі-Марі Бейль Стендаль; у цей час найбільш активно стали проникати до авторських коментарів елементи вигадки, розріджуючи його документальний характер. Під час утвердження жанру автопортрета як самозображення на полотнищі зростає роль автокоментарів як самоідентифікації в примітках (спогади Джорджа Гордона Байрона з «Розрізнених думок», «Щоденники» Вальтера Скотта).

Для ***реалізму*** характерні перенесення автокоментаря за межі тексту – до ареолу авантекстів, післятекстів, паратекстів; метатекстові автокоментарі переважно несуть маргінальний характер. У мемуарах письменників цієї доби можна простежити домінування об'єктивного начала над суб'єктивним, фактологічного над психологічним (М. Твен «З автобіографії» [15], епістолярії англійського письменника Ч. Діккенса). Перенесення автокоментарів у площину абревіатур «NB» та «P.S.» найвиразніше спостерігається нами в цей період (листування О. Пушкіна, автобіографічний твір А. Фета «Ранні роки мого життя» [16], «Щоденник письменника» Ф. Достоєвського [5].

Втім перші серйозні зміни у системі автокоментаря ми віднайшли в період ***модернізму***. Пробиваються перші паростки ретроспективних коментарів, що плюралізують образ авторського «Я». Залишаючись

маргінальним та підпорядкованим прототексту, досліджуваний нами жанр у мемуарах модерних письменників еволюціонує як за змістом (втручаючись у зовнішні межі тексту доповненнями, роздумами, відступами, підтекстом; вириваючись за його межі, «на текстові поля», розколюючи тим його внутрішню цілісність), так і за формою (озброюючись елементами поетичного, психологічного, підсвідомого, суб'єктивно-авторського). Саме цей час символізував першу фазу розколу свідомості, що під впливом філософської думки вплинула на текстове реформування – на злиття його внутрішніх берегів, на розхитування сталих систем, на вихід за межі сталих систем, що призвело до пересування автокоментаря з підпорядкованих паратекстових низин до метатекстових, до його психологізації та поетизації (листування Ф. Кафки, щоденники Жана-Поля Сартра, записні книжки А. Камю; мемуарні праці представників «Срібного віку» та інших).

І хоча під час історичного процесу ми не зафіксували стрімкої еволюції авторських настанов за змістом і формою (крім модернізму), проте були відмічені процеси його повсякчасних коливань за місцем у тексті, тематикою, стилем письма та функціями.

Жанрова трансформація сучасного автокоментаря

Найбільшої деструкції та еволюції зазнав автокоментар у постмодерний період (коріння сучасної еволюції якого вже проростали в працях структуралістів, представників генетичної критики; новомодних Інтернет-технологіях)**.** І це не дивно, адже компіляція та плюралізація жанрів у межах текстового цілого, постійне експериментаторство над ними призвело до жанрової кризи.

Автокоментар як автометатекст

На сьогодні існує чимало теоретичних праць, спрямованих на закріплення метатекстів (зокрема й авторських) за окремим «наджанром». На відміну від гіпертекстових автокоментарів, для розгортання яких простір первинного тексту може бути замалим, метатекстові найчастіше обмежені першоджерелом, яке вони використовують для аналізу або основи. Однак в обох випадках автометатекстовий коментар виконує програму більш повного текстового розкриття. Треба додати, що цей жанр має призначення не лише розгортати окремі фрагменти першотексту і

складати модель його вторинної комунікації – він може також перевищувати текст 1) за змістом (маючи локальну форму); 2) за змістом і формою (у вигляді розгорнутих авторських відступів, роздумів, спогадів тощо). Саме у такий спосіб здійснюється самостійність ретроспективних авторських висловлювань, які можуть бути генетично пов'язаними чи не пов'язаними з першоджерелом; відмежованими (лапками, дужками, абзацами; стилістично – залежно від зміни курсиву чи шрифту; або взагалі диференціюватися від прототексту в самостійний текстовий вимір, відокремлений пунктиром або відступом) та невідмежованими дистанційними маркерами.

Автокоментар як автогіпертекст

Автогіпертекстами можуть водночас бути посилання на конкретні фрагменти у межах певного тексту; спирання автокоментаря на першотекст і створення на його основі нових, змістовно непов'язаних з ним текстів – розсіяних структур як «миттєве переміщення одиниць інформації і фрагментів гіпертексту від одного контексту до іншого» [17]. У праці Л. Андреєва «Художній синтез і Постмодернізм» гіпертекстовий коментар у літературі розглядається у значенні своєрідної «візитної картки» постмодернізму. Перш за все тому, що він віддає перевагу інтерпретації/аналізу/тлумаченню тексту, аніж самому тексту, що досягається «вихолощуванням живої творчої енергії, абстрактної рефлексії, грою, різними інтелектуальними концептами та парадигмами» [1, с. 4]. На основі вищезазначеного можна припустити, що сучасний автокоментар призначений не стільки об'єднувати, скільки роз'єднувати, розпорошувати текст (тексти), перетворювати пасивне авторське висловлювання на активне через «текстомікшувальні» зв'язки: синтезування під однією текстовою оболонкою кількох авторських варіантів.

На наш погляд, специфіка автогіпертекстового коментаря міститься у його: 1) вмінні «стрибати» всередину автометатекстової канви й розростатися в її межах новими нелінійними конструктивно-реконструктивно-деконструктивними повідомленнями; 2) спроможності відсилати реципієнта до інших джерел та впроваджувати програму багатоваріативного прочитання твору, де центром може стати й сам автокоментар. Як наслідок, багаторівневий саморефлексивний авторський коментар розмикає замкнені (напівзамкнені) структури, віртуалізує та глобалізує їх, переводячи текст до іншого, тривимірного простору.

Звичайно, ми не виключаємо варіантів поєднання в друкованому тексті автометатекстових та автогіпертекстових автокоментарів з паратекстовими, які вводяться: 1) згідно з «традицією» (для конкретизації, уточнення, залучення локально сформованої інформації історичної, документальної, біографічної тематики тощо); 2) у разі гри текстів (наприклад, для акцентування на об'єктивно-енциклопедичному тлумаченні з метою відмежування його від суб'єктивно-авторського бачення; диференціації концептуального автора і його біографічного Alter Ego, для будови на паратекстовому узбіччі гіпертекстового простору, який би розгортався в межах основного тексту чи в кілька разів перевищував його, для спеціального дистанційного ефекту тощо).

Ера сталих та великих жанрів XIX століття наприкінці XX століття змінилася «малими» жанрами – неканонічними та фрагментарними, водночас така фрагментарність письма стала претендувати на самостійність, повноту та довершеність авторського висловлювання, за межами якого може нічого й не бути. Жанри, що зазвичай знаходились у квазіональному текстовому просторі, стрімко еволюціонували, набувши нових жанрових ознак (але часто не перервавши генетичний зв'язок з минулою традицією).

Особливості художності та документальності сучасного автокоментаря

Документ, хоча й суб'єктивний, відіграє провідну роль у жанровому становленні автокоментаря. Порівняно з усіма іншими «вторинними» художньо-документальними жанрами: щоденниками, листами, записниками, аспект документальності в ньому найбільш виразно домінує над аспектом художності. Адже автокоментар первісно спрямований не на відтворення інформації, а на її аналіз, переосмислення, інтерпретацію, уточнення, ре/деконструкцію з метою текстової легітимації. Художність також відіграє важливу роль, що, до речі, вирізняє автокоментар від свого енциклопедичного прототипу. Однак нерідко ця коментаторська художність стає своєрідною авторською спецією, що надає документу оригінального присмаку й затримує на собі подив реципієнта. Отже, художньо-документальний автокоментар – це жанр фрагментарного Его-документа, що саморефлексує на мемуарний першотекст, утворюючи самостійні повідомлення інтраметатекстового та сепаративного характеру,

відкриті для подальших до/в/над/пере/писань з метою їхньої умовної легітимації.

Інтраметатекстовий (або неретроспективний) автокоментар становить текст, який не має дистанційного відокремлення від першотексту, йдучи по його свіжих слідах. Переважно він уводиться під час ведення мемуарних записів у вигляді вставних конструкцій або відокремлених метатекстів. Документ № 1 – першотекст одразу закріплюється за документом № 2 – автокоментарем. Тоді документ мемуарного твору і його інтраметатекстовий квазіональний автокоментар часто йдуть «в унісон». У цьому випадку автор може конкретизувати, доповнювати, оцінювати першотекст, але не заперечувати його, не протиставляти йому інше свідчення, опозиційну точку зору.

Якщо розглядати коментаторські повідомлення з точки зору аналітично-дискурсивної Его-документальності, здатної «перебивати» мемуарні тексти новими авторськими свідченнями, вільно пересуватися в текстовому часопросторі й розкривати дуальний образ автора через його компаративне зіставлення із «сьогоденням», треба вживати сепаративний (або ретроспективний) автокоментар. Треба зауважити, що тотально «самостійним» сепаративний автокоментар бути не може, навіть якщо видається окремо від першоджерела: для нього завжди повинно бути проблемне поле для розв'язання. Умовно «самостійними» ми називаємо нелінійно-ризомні (гіпертекстові) автокоментарі, що втратили генетичний зв'язок з першотекстом, або монтажні, вставлені во текст окремим уривком тощо. Однак первинний зв'язок (на текстуальному, контекстному або сюжетному рівні) першотексту з текстом, який його коментує, обов'язково встановлюється. Саме тому звернення ретроспективного автокоментаря до минулого крізь призму сучасного є однією з його основних жанрових ознак. Водночас рівень документальної цінності таких автокоментарів миттєво актуалізується. Концептуальний (позатекстовий) автор у своїх коментарях з легкістю може входити до самого текстового кола з метою його впорядкування та закріплення. І тут сюжетно-стильова, автокомунікативна прірва між першотекстом і сепаративним субтекстом до нього зростає ще більше, що призводить до явного відокремлення «сучасного» автокоментаря від влади художньо-документального тексту. Дистанційний автокоментар як неканонічний текст вносить до міжтекстового контексту канонічного прототексту «живе» авторське мовлення, свіжі аргументи та докази, які нещадно трансформують зміст мемуарної першооснови. Через таке зіставлення документів

коментатор може змінювати всю систему часових, просторових та рольових функцій. Такий всебічно спрямований палімпсестичний автокоментар уособлює процес роботи над текстом у межах самого тексту з метою його декодування, оновлення, закріплення та легітимації.

Отже, автокоментар з точки зору своєї документальності становить аналітичний текст, спрямований на закріплення, фіксацію, а також умовне продовження мемуарного першоджерела інтраметатекстовими або сепаративними уставленнями у вигляді стислих бібліографічних вкраплень (дати, місяця, року тощо) та номінативно-відкритих авторських висловлювань (аналізу, тлумачень, інтерпретацій, роздумів, зіставлень тощо) з метою: 1) відображення суб'єктивно-правдивого бачення дійсності і себе у ній; 2) передачі цієї «довершеної» інформації в часопростір (допоки автор знову не візьметься її ідентифікувати). Як наслідок, через документальний бік коментаря розкривається більш повна (деталізована, вичерпна) та правдива (максимально точна) картина життя не лише особистого, але й історичного, суспільно-політичного та культурного.

Однак незважаючи на всю вагомість документального впливу на жанрове становлення авторського коментаря, його не можна повністю ототожнювати з документом. Адже цей документ є суб'єктивним, а тому – приблизним. І чим більшою стає хронотопна прірва між прототекстом і автокоментарем до нього, тим сильніше збільшується приблизність, схиляючи досліджуваний нами жанр до неточності, оманливості, помилковості та вигаданості. На нашу думку, діапазон коливання автокоментаря в часі: від «малого часу (сучасності, ближчого минулого та передбаченого (бажаного) майбутнього» [2, с. 392] до «великого часу» (дальнього минулого) варіюється залежно від жанру мемуарного тексту та від типу автокоментаря: інтраметатекстового чи сепаративного. Втім існує й інша проблема – навмисне трансформування автором цього жанру до розряду часткової або повної вигадки, що досягається завдяки: поетизації та конотації авторського мовлення, естетизації та заломлення дійсності через її сюжетне прикрашання (а також навмисне фантазування). Водночас маргінально-паратекстова коментаторська лаконічність не зникає, а висувається письменником на другий план.

Образ автора в автокоментарі

Образ автора-коментатора є різноплановим та складним, з огляду на «маски», які він час від часу приміряє. Залежно від контексту й наперед

поставленої мети письменник може виступати в ролі всеобізнаного демі-урга, який, своєю чергою, класифікується як автор імпліцитний (невиявле-ний та абстрактний; той, який реконструює особистий імідж, організує ме-ханізм текстотворення) та експліцитний (виявлений у формі першої особи, який виступає в ролі позатекстового наратора, спроможного вносити до свого тексту різні версії його прочитання). Вважається, що таке «Я» є роз-чинним у самому процесі письма. Треба зазначити, що нерідко промова експліцитного автокоментатора навіть у контексті мемуарного твору може бути фіктивною та невиправданою. Крім того, функції цих позатекстових авторів часто змішуються під час коментування мемуарного контексту, адже корегувати художній документ чи вписувати до нього альтернативні версії може як виявлений автор, так і прихований. Ускладнюється ситуація ще й тим, що виявлений автор може, подібно хамелеону, змінювати свій вигляд, а точніше – особу, виступаючи замість першої («Я» автокоментатора є «Я» біографічного героя) у третій. Нерідко цей принцип «чужого, іншого» («Я» автокоментатора не є «Я» біографічного героя) уводиться коментатором свідомо, для збільшення дистанції між собою сучасним та собою колишнім.Завдяки таким прийомам образ сучасного коментатора виявляється більш відновленим та піднесеним над рівнем свого віддзеркаленого героя та мемуарного тексту в цілому.

Сюжет. Композиція ретроспективного автокоментаря

Ретроспективний тип автокоментаря, на відміну від свого інтраметатекстового різновиду, що переважно завжди підлягає прототексту, має здатність: 1) уводитися до центру мемуарного контексту після його на-писання (опублікування). Найчастіше це може зустрітися у щоденниках, листах, записних книжках, нотатках. Основною причиною їхня (умов-на) завершеність через припинення автором фіксування щотижневих подій, листування з певною особою, ведення записів тощо. І тому по-вернення до їхньої оболонки вже «іншого» закадрового автора, метою якого стає не ведення мемуарів, а їхнє коментування, одразу відчуває-ться; 2) ретроспективно уводитися до художньо-документального джерела разом із веденням тексту. У цьому випадку ми говоримо про такі ме-муарні жанри: автобіографії, автобіографічні нотатки, мемуарні повісті, есе та літературні портрети. Треба зазначити, що синхронне співіснува-ння обох жанрів не є тотожним. Скажімо, якщо першотекст дотримується певної хронології, то автокоментар здатний сміливо від неї відступати.

Однак резерви авторських уставлень на цьому не завершуються. Скажімо, вони можуть: 1) відштовхуватися від контексту і на його основі розгортати інший сюжет або сюжети, кількість яких може бути необмеженою; 2) проектувати самостійні тексти без жодних відштовхувань; 3) зазирати в далеке (не таке далеке) майбутнє чи реверсувати до минулого й дивитися на себе вже «зрілими очима», поєднувати пласти минулого/сучасного/майбутнього під час узагальнень, роздумів чи компаративних зіставлень. Отже, у цьому випадку спостерігається можливе зміщення часів, сюжетів та авторів, що на певному етапі може створювати єдиний шлях прочитання, а на іншому – плюральний.

Жанрова класифікація авторського коментаря

За видами та призначенням сучасний автокоментар ми розподіляємо на два види: 1) інтраметатекстовий (або неретроспективний) та 2) сепаративний (або ретроспективний). Отже, інтраметатекстовий автокоментар зазвичай пишеться для: 1) себе, 2) пам'яті; 3) «іншого» (себе в майбутньому як іншого; реципієнта як іншого) (рідше). Своєю чергою, ретроспективний автокоментар уводиться письменником для: 1) «іншого» (ідентифікації себе як «іншого»; для реципієнта); 2) історії; 3) себе, пам'яті (рідше).

Виокремлення типів автокоментаря

1) паратекстовий автокоментар – той, що перебуває за межами тексту; 2) метатекстовий автокоментар – той, що перебуває в межах прототексту; 3) гіпертекстовий автокоментар – той, що, знаходячись в межах метатексту (рідше умовного паратексту), виходить за нього в бездонний третій вимір.

Структуризація автокоментаря за місцем розташування

На сучасному етапі автокоментар існує у двох площинах: за межами прототексту (у паратекстовому просторі) та в їхніх межах (у метатекстовому просторі).

Автокоментар за змістом

З огляду на класифікацію М. Гаспарова щодо поділу коментаря на «малий», «середній» та «великий», ми ідентифікували й авторський коментар. «Малий» гіпертекстовий коментар ми вирізняємо в процесі його

посилань на інші тексти, коли своїми бібліографічними вказівками-документами автор намагається збити читача з послідовності й перенести у сферу іншого сюжету. Своєю чергою, «середніми» та «великими» можуть бути автокоментарі й у паратекстах, однак тоді вони роблять акцент на зміщенні центру до периферії, а периферії до центру.

Автокоментар за формою

Форма авторського коментаря залежно від його виду народжується мовленням біографічного чи концентричного автора й має великий вплив на зміст мемуарного першотексту. Отже, за формою автокоментарі поділяються на: інформаційні, полемічні, іронічні, саркастичні, сатиричні, прагматичні, (само)критичні, інтимні, діалогічні, монологічні, риторичні, сповідальні тощо.

Автокоментар за функцією та метою

За нашими спостереженнями, крім конструктивної, авторському субтексту стала водночас притаманна реконструктивна та деконструктивна функції. Якщо модель конструктивного коментаря уводить нові повідомлення, водночас не змінюючи структуру першотексту, то модель ретроспективного автокоментаря впливає на нього через авторську інтерпретацію.

З огляду на функції автокоментаря ми можемо встановити мету його введення, що виражається в авторських доповненнях, заповненнях, тлумаченнях, поясненнях (експлікаціях), роздумах, інтерпретаціях, розкодуваннях (усуненнях шумів), конкретизаціях, уточненнях, підсумках, прогнозуваннях, (само)аналізах, (само)оцінках, (авто)комунікаціях, діалогізаціях, (само)руйнаціях, (само)критиці.

Треба зазначити, що причини для коментування, як і написання художньо-документального твору, у всіх авторів своєрідні. Деякі коментують для себе або для своїх нащадків, інші виносять свої доповнення на суд широкої аудиторії. До речі, причини, що спонукають до написання коментарів, можуть виходити за коло фіктивності чи підробленості. Наприклад, вони часто тлумачаться критиками як піар, через який автор нагадує про себе – автокоментар як комерційний проект, у межах якого вони сповідаються, сперечаються, розмірковують, самоутверджуються. Самі ж письменники нерідко наголошують на іншому – документальному аспекті автокоментаря, який відповідає за критерії «справжності», «істинності», «достовірності» та умовної «завершеності».

Так, літературний процес останньої третини XX – початку XXI століття буде неповним, якщо розглядати його поза контекстом художньо-документальної літератури. Адже саме цей час став знаковим для мемуаристики, вивівши її на авансцену літературного життя. Документальність, суб'єктивність, фактографічність письма поступово відсунула донедавна сталі художні жанри – епопею, роман, повість на другі позиції. Ера великих жанрів залишилася в минулому, на її місце прийшли нові та модифіковані жанри, цілісно не досліджені сучасними теоретиками: розрізнені картки (М. Безродний), філологічні нотатки та каталоги (М. Гаспаров, О. Жолковський), мемуарні віньєтки (О. Жолковський), «мемуарні нариси» (О. Солженіцин), автобіографічні нотатки (А. Тарковський), автобіографічні анекдоти (Б. Окуджава), монохроніки (Ю. Коваль), автокоментар. Уявлення про жанр як «цілісну» та «нерухому» структуру, що перебуває в ієрархії з іншими жанрами, піддалось тотальній критиці. Маргінальні, фрагментарні, паратекстові структури стали проривати оборону прототексту, виходячи з ними на один рівень, ацентруючи та заперечуючи їх.

Сьогодні автокоментар зазнав значних дифузій, перетворившись з паратекстових маргінес у різномасштабний автомета-, автогіпертекстовий простір. Такі новоутворення призвели до обговорень та спроб окремих учених подати власне тлумачення цього терміна. Втім з'явилося чимало проблемних питань: ототожнення понять «коментар» і «автокоментар», відмінність старих та нових поглядів на цей термін, недослідженість автокоментаря як жанру на тлі сучасної мемуаристики. Складність такої структури, як автокоментар, водночас поглибилася можливістю його ретроспективних над/до/в/переписань та грою масок авторських «Я», завдяки яким утворюється ефект кривих дзеркал на скелях лабіринту, розбіжними стежками якого невпевнено йде реципієнт.

Бібліографічні посилання

1. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 3–38.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.

4. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание починений: в 30 т. Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1972. Т. 21: Дневник писателя за 1877, 1880–81 гг.; Сон смешного человека. 551 с.
6. Ивашнев А. Между Сциллой и Харибдой: автокомментарий текста URL: http://www.poezia.ru/EditorColumn.php?sid=72
7. Ильф А. Комментарии не излишни // Вопросы литературы. 2005. № 6. С. 273–310.
8. Костов С. В. Современная историография в условиях «постмодернистского вызова». URL: http://www.kostov.ru/Works%20on%20History%20in%20Russian/Current%20Historiography%20in%20the%20State%20of%20Postmodern%20Challenge.htm
9. Лехциер В. Л. Текст и его легитимация // Смысл и выражение: контроверзы современного гуманитарного знания. Статьи и выступления. Самара, 2001. URL: http://philosophy.ssu.samara.ru/lehcier.html
10. Литовская М. А. Творческое поведение писателя как форма автокомментария: случай Александра Иванова // Текст – комментарий – интерпретация: межвуз.сб. науч. тр.; под ред. д–ра филол. наук Т. И. Печерской. Новосибирск, 2008. URL: http://www.arkada-ivanov.ru/ru/meth_learn/TVORCHESKOEPOVEDENIE/
11. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-ге вид., випр., доп. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
13. Проблемы идеализма: сб. ст. / под ред. М. А. Колерова. Москва: Модест Колеров и «Три квадрата», 2002. 893 с. URL: http://magazines.russ.ru/km/re01-02/prob.html
14. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. Москва: Просвещение, 1974. 509 с.
15. Твен М. З автобіографії // Твен М. Собрание починений: в 8 т. Москва: Правда, 1980. Т. 8. 512 с.
16. Фет А. А. Ранние годы моей жизни // Фет А. Сочинения. Москва: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1893. 548 с.
17. Эпштейн В. Л. Введение в гипертекст и гипертекстовые системы. URL: http://www.ipu.rssi.ru/publ/epstn.htm.

РОЗДІЛ 3

ПОЕТИКА АЛЬТІСТОРИЧНИХ ТА НЕФІКЦІЙНИХ ТВОРІВ

СПЕЦИФІКА СЮЖЕТОТВОРЕННЯ АЛЬТЕРНАТИВНО-ІСТОРИЧНИХ ТВОРІВ

Ольга Поліщук

Одним із проблемних питань теорії альтернативної історії залишається питання про рівні та способи побудови письменниками альтернативних варіантів розвитку історії. Потрібно дослідити, на якому рівні автори альтісторичних творів моделюють імовірно можливі сценарії історичного розвитку тих чи тих подій і якими способами послуговуються письменники, змінюючи Поточну Реальність на Альтернативну.

Спираючись на аналіз альтісторичних творів зарубіжних і вітчизняних письменників, ми виділили два рівні побудови вірогідних сценаріїв: *подієвий* та *особистісний*. На подієвому рівні сюжет альтісторичного твору будується на зміні якоїсь історичної події. Особистісний рівень дозволяє зміни стосовно якоїсь історичної особи, яка мала чи могла б мати вплив на хід історичного процесу. Доцільно на кожному рівні побудови альтернативного твору виділити способи їхнього досягнення.

На *подієвому* рівні можна виділити такі способи моделювання ймовірно можливих сценаріїв історичного розвитку:

1. *Вилучення історичної події.* Цей спосіб полягає у тому, що письменник у своєму альтернативному сюжеті може вилучити якусь подію, що відбувалась в часі та просторі Поточної Реальності, і змоделювати подальші наслідки її нестачі для розвитку історичного процесу. Способом вилучення історичної події в процесі побудови альтернативного сценарію скористався О. Курильов у своєму творі «Убити фюрера». Письменник видалив в Альтернативній Реальності убивство 28 червня 1914 року у Сараєві ерцгерцога Франца Фердинанда та його дружини герцогині Софії Гогенберг, що відбулося у Поточній Реальності. Вилучення цієї

події в Альтернативній Реальності мало суттєві наслідки для усієї історії Європи – Перша світова війна не почалась, про що свідчать заголовки газетних шпальт: «Граф Берхтольд відкликає 10-й і 11-й пункти австро-угорської ноти Белграду», «Військовий кабінет кайзера оголосив про вивід значної частини військ з Ельзаса», «Франція розцінює це рішення як найзначніший крок до миру, зроблений Німеччиною за останні десять років», «Лорд Грей вітає мирові ініціативи Центральних держав» [10]. І хоча О. Курильов досяг зміни в історичній біфуркації за допомогою людей, які володіли знаннями про майбутні події (Каратаєв та Нижегородський потрапили в минуле з далекого майбутнього), головна сюжетотворча лінія твору будується на вилученні значущої історичної події, яка призвела до протилежних наслідків.

2. *Залучення нової події до історичного процесу.* Використовуючи цей спосіб сюжетотворення у процес Альтернативної Реальності письменник вбудовує таку історичну подію, яка не відбувалась у Поточній Реальності. Ця подія також впливає на подальший розвиток історії в альтернативному творі й несе певні зміни та наслідки. Наприклад, М. Лернер у змодельований сюжет свого твору «Мусульманська Русь» вводить нову для історичної дійсності подію: «“Немає Бога, окрім Аллаха, і Магомед пророк його”, – сказав великий князь Київський Володимир Святославович. І обрізав він Русь мечем та вогнем» [11, с. 4]. Ця подія стала переломним моментом в історичному розвитку Київської Русі (за М. Лернером, Володимирівської Русі). Письменник у самому ж творі наводить пояснення, з яких причин на Русі князь Володимир віддає перевагу мусульманству, ніж християнству. «Мусульманство, на відміну від християнства, давало відносну незалежність. Прямого підпорядкування халіфату не було, проте на противагу з християнами з’являлась нова серйозна нота. До всього він ще автоматично перетворювався сам на голову мусульман, на манер халіфа у своїх володіннях, і міг контролювати дії особливо фанатичних діячів та вказувати їм правильний напрям. Зовсім не менш важлива обставина – суміщення духовної і державної влади в одних руках» [11, с. 22].

Уведення письменником в Альтернативну Реальність запровадження мусульманства на Русі й фактичне витиснення християнства відіграло значну роль у становленні держави, що спричинило відповідні наслідки. «Росли стрімко міста. Зі Сходу йшли не тільки товари на продаж, але й культура. Як би до цього не ставилися зараз, арабський світ був на підйомі, і багато раритетів, що потрапили на Захід, включно з книгами,

втрачені в Темні століття, прийшли у перекладах саме від арабів. Русь познайомилася з ними набагато раніше, ніж Європа. Найважливіший наслідок, що перекриває усі його досягнення та невдачі, полягав у тому, що ніколи на Русі не було кріпосного права. Мусульманин не може бути рабом мусульманину! Ми не пішли шляхом Європи й ніскільки про це не жалкуємо» [11, с. 23].

3. *Зміна результату події, що відбувалась в Поточній Реальності.* Письменник свідомо змінює в Альтернативній Реальності результат якоїсь історичної події, що відбулася у дійсності. Як правило, результат події в Альтернативній Реальності найчастіше кардинально змінений або протилежний результату події Поточної Реальності. На цьому способі моделювання альтернативної історії побудовано твір В. Кожелянка «Дефіляда в Москві». Письменник переносить у свій альтернативний світ подію, що відбулася 22 червня 1941 року в дійсному часопросторі. Результат нападу німецьких військ на територію колишнього СРСР відомий усім – перемога країн Радянського Союзу над Німеччиною. В. Кожелянко змоделював альтернативний варіант розвитку історичних подій Другої світової війни та їх наслідку: Україна стає союзником Німеччини, і війна завершується поразкою Радянського Союзу. «Через шість днів у поверженій Москві, на їхній Красній площі, сам фірер Адольф Алоїзович і вожді країн-союзниць Райху прийматимуть дефіляду звитяжних армій. День обрано неспроста: 7 листопада більшовики шанували як день свого приходу до влади в 1917 році. На трибуні мавзолею першого більшовицького прем'єра, мумія якого за наказом фірера похована десь у Петербурзі (Адольф Великий боявся непохованих трупів), стоятимуть великі люди, юберменші Європи, конструктори нового порядку: Адольф Гітлер, дуче Муссоліні, маршал Антонеску, адмірал Горті та ще з десяток керівників держав Антикомінтернівського пакту. А головне <...> для України, те, що на мавзолеї рівний серед рівних, легітимно і повноправно стоятиме вождь Української держави – Степан Бандера. Площею в перших рядах продефілюють, звичайно, німецькі вояки: батальйон СС, батальйон вермахту, потім люфтваффе і моряки. А за німцями – другими – не третіми і не якимись там четвертими, таки – другими, підуть українці <...>. Вже за ними підуть італійці, румуни, мадяри і решта союзників. А другі – українці! Бо хоч би яким був самовпевненим і націоналістичним фірер Адольф, а розумів, що без мільйонного Українського війська, чиї полки першими ввірвалися в Москву, ще невідомо, чим би закінчилась виправа на Схід» [9].

Американський письменник Джеймс Морроу також скористався способом зміни результату події, що відбулася в Поточній Реальності у своєму творі «Пліт “Титаніка”» (2010). Усім відомо, що 14 квітня 1912 року близько опівночі океанічний лайнер “Титанік” у водах Південної Атлантики зіткнувся з айсбергом і через дві години затонув. Урятуватися змогли лише 712 осіб, загинуло близько 1500 людей. Джеймс Морроу змоделював альтернативну версію краху “Титаніка”. Сюжет твору побудовано на зміні результату цієї події. В оповіданні зображено альтернативний хід подій, що відбувалися в Поточній Реальності. За Морроу, суднові офіцери змогли перемогти паніку на лайнері і, замість того, щоб просто спустити напівзаповнені шлюпки на воду, зорганізувати весь персонал і пасажирські ресурси для побудови великого плоту з матеріалів судна. За той час, що залишався до загибелі “Титаніка”, зі шлюпок було побудовано понтони, що тримали пліт, і усіх пасажирів було евакуйовано на цей пліт. В альтернативній історії загибелі “Титаніка” людські втрати були мінімальними. “Для мене було справжнім дивом, що так багато душ благополучно урятувалося з лайнера, що потопав. Господь і Його янголи напевно оберігали нас. Поки що у нас усього лише дев’ятнадцять загиблих: дюжина смертей трапилась під час переміщення людей з корабля на пліт – шок, серцеві напади, нещасні випадки, – а потім ще сім, незабаром після сходу сонця, від переохолодження. Похмура статистика, безсумнівно, але це набагато краще, ніж приблизно тисяча смертей, котрі неминуче сталися, якщо б ми не прийняли зухвалий план містера Ендрюса» [13].

4. *Зміна окремих складників події.* Кожна історична подія складається з окремих складників, що разом становлять єдину систему цієї події. Якщо один із таких складників змінити, то відбудеться зміна і всієї системи. Тобто використання конструкції «якщо б» для однієї субподії окремо може призвести до альтернативного розвитку всієї історичної події загалом. Способом зміни окремих складників історичної події скористався у своєму творі «Варіант “Біс”» С. Анісімов. Письменник у своєму альтісторичному світі змінив один із складників системи Другої світової війни: напад німецької армії 22 червня 1941 року не став неочікуваним та раптовим для Радянського Союзу. «Щастя ще, що ми встигли підняти флот, вивести авіацію з прифронтових полів, почати заправляти і завантажувати машини боєприпасами, перекинути танкові екіпажи – хоча би частину» [1, с. 48]. Зміна окремої субподії призвела до альтернативного розвитку подій Другої світової війни, у якій уже не було ні битви під Москвою, ні Ленінградської блокади, ні битви під Сталінградом.

5. *Зміна часових меж події.* Кожна історична подія має фіксовану дату реалізації. У своєму альтернативному варіанті розвитку історичного процесу письменник може переміщувати часові межі події. Відносно часу реалізації події у Поточній Реальності залишаються незмінними. Переміщення цієї події в Альтернативній Реальності може бути здійснено у двох напрямках: уперед і назад. У першому випадку термін реалізації історичної події переноситься на більш пізній, ніж у дійсності, період. Так, серед науковців є припущення, що війна між СРСР та Німеччиною могла початися пізніше: якби Німеччина не напала 22 червня 1941 року на СРСР, то за два тижні Радянський Союз сам зробив би спробу напасти на німецькі території, тобто війна могла розпочатися 6 липня 1941 року. У другому – часові межі реалізації відомої події зміщуються на більш ранній період. Ця ж війна за умови реалізації первісного плану «Барбороса» могла початися у квітні чи травні 1941 року. Тривалість зміщень історичних подій в Альтернативній Реальності може бути різною: від кількох годин чи днів і до декількох років.

До способу зміни часових меж історичної події в альтернативному світі також відносимо продовження існування у часі події. Початок реалізації події в Альтернативній Реальності може збігатися з її початком у Поточній Реальності, але у змодельованому письменником сюжеті ця подія може бути більш тривалою. Г. Тарасюк будує свій твір «Цінь Хуань Ґонь» на продовженні тривалості революції 1917 року, яка у її альтернативно змодельованому світі має назву «Велика Перманентна Революція» або скорочено «ВелПерРев». Зміна тривалості цієї події сягає понад століття: «ішов 101 рік Великої Перманентної Революції і перший виток її 26 виборчого циклу» [19, с. 9].

Зміщення часових меж події, що відбулася 7 листопада 1917 року, призводить до вже згадуваних небажаних наслідків в Альтернативній Реальності, зокрема до втрати національної самоідентифікації. Навіть звичайний календар року переповнений не власними святами зі своїми традиціями, а святами новоутвореними, які свідчать і про важкий економічний стан країни: «Щодня свято, а через день – День подяки: інвесторам, Міжнародному Валютному Фонду, Санта-Соресу, Папі Римському, Барбодоській іпотеці...» [19, с. 72].

На *особистісному* рівні побудови альтісторичних творів доцільно виділити такі способи їхнього досягнення:

1. *Продовження буття історичної особи, яка відбувалась в Поточній Реальності.* Письменники-альтернативники моделюють свій твір,

припускаючи можливість продовження життя у фізичному сенсі певної історичної особи. Такі твори зображують альтернативний світ, у якому історичний діяч не тільки продовжує своє буття, але з урахуванням наслідків його вчинків та впливу на зміну історичного процесу. Головною умовою цього способу є збереження психологічного портрету історичної особи та її соціального статусу в суспільстві. На способі продовження буття історичної особи ґрунтується сюжетотворча лінія роману Стівена Кінга «11/22/63».

Письменник у своєму творі зображує одного з двох головних героїв – власника невеликої закусочної Ела Темплтона, метою життя якого стає завадити Лі Харві Освальду вбити американського президента Джона Кеннеді. Ел щиро вірить, що продовження життя Джона Кеннеді та його правління матимуть позитивні наслідки для американського суспільства і світу загалом: залишаться живими Роберт Кеннеді та Мартін Лютер Кінг, не буде Сімбіоністської армії звільнення, не буде викрадено Патті Херст, послабиться страх «білих середнього класу перед чорною загрозою». А головне, чого прагне герой твору – можна буде уникнути великих людських втрат у В'єтнамській війні: «Кеннеді віддавав перевагу "холодній війні", у цьому сумнівів нема, але Джонсон підняв її на наступний рівень... Кеннеді міг змінювати свою позицію. Джонсон і Ніксон – ні. Через них ми втратили у В'єтнамі майже шістдесят тисяч солдатів. В'єтнамці, північні та південні, втратили мільйони. Вийшов би рахунок м'ясника таким само довгим, якби Кеннеді не убили в Далласі?» [8, с. 64].

Через тяжку хворобу та смерть Ел Темплтон не встигає втілити свою мету. Реалізацію задуманого плану про запобігання вбивства бере на себе Джейк Еппінг, яку доводить до кінця. Але, повернувшись до 2011 року, він бачить не просто негативні наслідки, які спричинила реалізація їхнього задуму щодо порятунку від загибелі американського президента, а трагічні. «Великих реформ шістдесятих років у сфері громадянських прав провести не вдалося. Кеннеді, на відміну від Ліндона Джонсона, із цим не впорався, а Джонсон, посідаючи пост віце-президента, нічим не міг йому допомогти... Нарешті здавшись, Кеннеді спересердя промовив фразу, котра переслідувала його до самої смерті у 1983 році: "Біла Америка заполонила свій дім хмизом; тепер він загориться". Наслідком стали расові бунти... За місяць після падіння Сайгона Мартіна Лютера Кінга застрелили у Чикаго. Убивцею виявився агент-стажер ФБР Дуайт Холлі... Президентом обрали Джорджа Уоллеса. До того часу землетруси

набрали сили... 9 серпня 1969 року Ханой перетворився на радіоактивну хмару... Губерт Хамфрі став президентом у 1972 році. Землетруси все посилювалися. Кількість самогубств зростала в геометричній прогресії. Процвітав фундаменталізм усіх сортів. Тероризм живився найрізнішими релігійними екстремістами. Індія та Пакистан почали війну. Піднялися нові грибоподібні хмари. Бомбей ніколи не став Мумбаєм. Перетворився на радіаційний пил...”» [8, с. 765–766] тощо.

2. *Вилучення реально існуючої історичної особи з альтернативного світу.* Принцип цього способу ґрунтується за формулою: що могло б статися, якби якусь історичну особу було вилучено з історичного процесу? Багато науковців і письменників цікавляться питанням: як міг змінитися світ, якби не було Гітлера, Сталіна, Олександра Македонського, Петра І, Джорджа Вашингтона, Індіри Ганді та інших? Наскільки потужним був вплив визначних постатей на історичний процес розвитку людства загалом чи окремої країни? Ці питання детальніше потрібно розглядати у філософському розумінні ролі особистості в історії. Онтологічне підґрунтя способу вилучення реально існуючої історичної особи з альтернативного світу полягає у тому, що будь-яка людина могла б завершити свій земний шлях раніше, ніж це було у дійсності.

Письменники у своїх альтернативних сюжетах можуть досягти реалізації цього способу двома шляхами. Перший – запобігти появі конкретної людини на світ, тобто історичний діяч з певних причин просто не народився. Другий шлях – скорочення життєвого шляху історичної особи. Цим способом скористався О. Курильов у творі «Убити фюрера». Один із головних героїв-попаданців Нижегородський хоче позбутися Адольфа Гітлера, щоб запобігти страшній війні й великим людським втратам. Він особисто знайомиться з Гітлером, представляючись адвокатом його двоюрідного дідуся Отто Лідбітера. За легендою Нижегородського цей дідусь, нещодавно дізнавшись про існування онуків, зокрема і Гітлера, бажає зустрітися з ними у себе вдома у Сан-Франциско. Для втілення свого задуму Вадим купує Гітлеру квиток третього класу на «Титанік», що відходить десятого числа з французького Шербура. Нижегородський, знаючи про затоплення лайнера, сподівається так позбутися майбутнього фюрера. «Стосовно Гітлера я усього лиш виправлю помилку історії, – думав Нижегородський, дивлячись на громадину, що відходила від берега. – Будь-яка нормальна людина зробила б на моєму місці те саме. Та й зараз смерть його у воді буде незрівнянно легша, ніж кошмарне

тримісячне помирання у бункері через тридцять три роки» [10]. Проте за іронією долі Гітлер залишається живим у тій страшній катастрофі.

Інший головний герой твору Сава Каратаєв намагається виправити історичну дійсність та залишити все на своїх місцях, і тому знову знаходить Гітлера, починає з ним спілкуватися, дарує йому книжки, які повинні були направити Адольфа на визначений історією шлях. Але таке втручання Каратаєва призводить до неочікуваних наслідків – Адольф Гітлер закінчив життя самогубством: «“Це “Берлінер тагеблат”, герр Вацлав. Тут у колонці кримінальних пригод написано, що 21 червня у номері готелю “Майерлінг” виявлено тіло молодої людини, яка повісилася, особистість якої встановлена. На місці події знайдено передсмертну записку досить дивного змісту, тим не менш у поліції немає сумнівів, що це самогубство. Усіх, хто знав Адольфа Гітлера і хто може щось повідомити про обставини, що примусили нещасного звести рахунки з життям, просимо звернутися до районного відділку поліції або зателефонувати...» [10].

3. *Переміщення історичної особи з Поточного часопростору до Альтернативного.* Письменник при такому способі моделювання альтернативного сюжету бере історичну особу, яка існувала в Поточній Реальності, і переміщує її в інший часопростір. Такий твір побудовано на припущенні, якою буде поведінка людини в чужому для неї середовищі. Тобто спосіб переміщення особи з одного часопростору в інший дозволяє простежити зміст альтернативної діяльності конкретного історичного діяча в іншій площині, ніж це було б при продовженні буття реально існуючої людини.

Майже сто років тому, послуговуючись цим способом, змоделював альтернативну історію письменник Михайло Первухін у творі «Друге життя Наполеона» (1917, 2013). Автор роману зробив припущення, що Наполеон міг би втекти з острова Святої Олени. А враховуючи організаторські здібності та талант полководця, Наполеон Бонапарт без особливих зусиль міг сформувати нову імперію. Це дає можливість простежити втрачені можливості конкретно цього історичного діяча. Ще далі пішов Анатолій Логінов у своєму творі «Ударом на удар! Сталін у XXI столітті»: він переніс не тільки самого Сталіна з 1941 року у наші дні, а весь Радянський Союз.

4. *Надання історичній особі інших, ірреальних рис.* Автори альтісторичних творів використовують цей спосіб моделювання з метою надання історичним особам нехарактерних для них рис у Поточній Реальності.

Мети цього способу можна досягти за допомогою припущення: що могло відбутися, якби історична особа прийняла інше рішення або здійснила якісь інші важливі дії. Так, наприклад, цікавою несподіванкою для читачів у романі В. Кожелянка «Дефіляда» постає образ Сталіна. Письменник змалював альтернативного прототипа батька радянських республік за допомогою жорсткої сатири та іронії.

В. Кожелянко показує читачам, як від однієї людини, від її альтернативного прототипу, могла б змінитися доля багатьох людей: «Раби, раби, не можуть вони без рабства. Ех, недопрацював я у тридцять сьомому. Пошкодував Кавалериста Вусатого та Климка Щурика» [9, с. 8]. Гротескно-іронічно змальовує автор твору й невигадану, але дещо спотворену політику, підозрілість і винесення необґрунтованих вироків, Сталіна щодо прибічників радянської влади (у справжній історії): « – … Слухай сюди. Приготуй три диверсійні групи, ні, чотири, або чекай. Берія – раз, Ворошилов – два, Буденний – три, Молотов – чотири, Хрущов – п'ять…/ – Хрущов ще не втік, товаришу Сталін, перебив вождя генерал. / – А може, поки не втік, оголосити його шпигуном України? – спитав Сталін. / – Уже є документи, свідки й арештована радистка резидента Хрущова, який діяв за завданням українських націоналістів у середовищі совєтського уряду під псевдонімом "Кукурудзник". Арештувати? / – Негайно! – Закричав Сталін. – Я давно його підозрював. Га! Лисий Микита! Чи як там у хохлів, Лис Микита? Хрущ! Майський жук! А я собі думаю, чого це він на першотравневу демонстрацію українську вишиванку одягнув? І не встидався своїми малоросійськими чоботами, дьогтем мащеними, наш мавзолей топтати! Наш із Леніним!» [9, с. 8].

Письменник, даючи реципієнтам уявлення про вождя народів за допомогою діалогу, дає змогу чітко побачити різницю між реальною постаттю Сталіна і його альтернативою. Остання виявляє себе в надлишку експресивності у мові героя, чого не можна було сказати про відповідну історичну особу в Поточній Реальності.

Отже, серед художніх творів альтернативної історії ми виділяємо два рівні моделювання сюжетів: подієвий та особистісний. Для побудови альтернативно-історичного сюжету на особистісному чи подієвому рівнях письменник може послугуватися або одним із будь-яких способів досягнення задуманого, або використовувати їх комбіновано.

Симулякризація як один із головних принципів сюжетотворення альтернативно-історичних творів

Сучасний світ надто швидко змінюється, його складники, звичні для людей, часто мутують, набуваючи нових різноманітних форм дійсності. Людина, не встигаючи за шаленим темпом сьогодення, намагається створити свій світ, свою штучну реальність, у якій буде почуватися комфортно, у якій буде мати змогу сховатися від зовнішніх неприємностей та загроз.

Із розвитком комп'ютерних технологій створення штучного світу стає доступним кожному, що досягається за допомогою імітативних репрезентацій. Комп'ютерні ігри імітують віртуальну реальність, у якій людина почувається так, ніби перебуває у тривимірному електронному просторі. Звичайно, така реальність виступає як квазіреальність. Для цього ми вдаємося до послуг симуляції, невід'ємним складником якої є симулякри. І хоча це поняття прийшло до нас ще з часів Античності, все більшу популярність воно отримує в останні десятиліття. «Експериментування зі штучною реальністю, різні засоби моделювання дійсності (створення комп'ютерних ігор, зокрема інтерактивних, де передбачено спілкування із самим персонажем гри, відеокліпів, комп'ютерних фільмів, у яких віртуальних акторів уже неможливо відрізнити від справжніх тощо) спричинили зміни в характері не тільки сприйняття самої дійсності, але й вплинули на спосіб спілкування людей. Учасники цього процесу виявились замкненими в межах так званої симулятивної сфери інформації і комунікації, що керується законом "холодної зваби"» [17, с. 3]. Саме інформатизація суспільства та прагнення створити віртуальний світ, у якому немає будь-яких цінностей, зміна парадигми комунікації та можливість підміни реальності гіперреальністю, суттєвий вплив глобалізації на всі без винятку сфери життя призводять до симулякризації навколишньої дійсності.

Отже, Поточна Реальність замінюється на Реальність, сповнену симулякрами. Останні також безпосередньо вплинули на постмодерністичні твори і зарубіжних, і вітчизняних письменників. Процес симулякризації вважаємо одним із головних принципів сюжетотворення альтернативно-історичних творів у новітньому літературному процесі.

Енциклопедія постмодернізму за редакцією Чарлза Вінквіста та Віктора Тейлора подає таке визначення симулякра: «це образ, подібність або відтворення. У сучасній англійській мові термін *simulacrum* означає

“образ”, “подібність”, “туманне уявлення”, “схожість”, “вдавання”, “симуляція”» [5, с. 384].

Термін «симулякр» набув широкої популярності у філософії постмодернізму завдяки французькому філософу Ж. Бодрійяру, під яким він розуміє «дійсність, яка приховує той факт, що її немає». Проте Ж. Бодрійяр не є першовідкривачем цього явища, а спирається на праці французьких філософів Ж. Батая (саме він увів до термінології постмодернізму термін «симулякр»), П. Клоссовського, О. Кожева та інших.

На відміну від Платона, який розрізняв лише дві стадії відображення дійсності (правдиве й навмисно спотворене), Ж. Бодрійяр визначає симулякр як копію або відтворення дійсності й налічує п’ять послідовних фаз, через які той проходить, щоб стати «чистим» симулякром: «він є відображенням глибокої реальності»; «він маскує і спотворює глибоку реальність»; «він маскує нестачу глибокої реальності»; «він позбавляє зв’язку з будь-якою реальностю»; «він є чистим симулякром себе» [2, с. 12].

Альтернативно-історичні твори і українських, і зарубіжних письменників новітнього літературного процесу наскрізь просякнуті симулякрами. Ми вище зазначали, що введення симулякрів усіх стадій відображення дійсності до творів художньої альтернативістики є одним із головних принципів сюжетотворення останніх. Автори вдаються до цього принципу з різних причин, з огляду на особливість вияву самого симулякра.

Найелементарнішими симулякрами, які використовують письменники, є симулякри *простого відображення дійсності*. Автори альтернативно-історичних творів часто вдаються до цих симулякрів для зображення у своїх творах образу минулого, зокрема того відрізку часопростору Поточної Реальності, який у творі збігається з Альтернативною Реальністю. Для змалювання минулого у творі «11/22/63» Стівен Кінг послуговується характером симулякра зі здатністю простого відображення дійсності. Таким, наприклад, є симулякр минулого – крамниця «Кеннебек фрут компані»: «над дверима дзвякнув дзвіночок. Пахло не пилом і деревом, що повільно трухлявіє, а апельсинами, яблуками, кавою і ароматизованим тютюном. Праворуч була стійка з розкритими коміксами: “Арчі”, “Бетмен”, “Капітан Марвел”, “Пластична людина”, “Байки зі склепу”. Над цією скарбницею, від одного виду якої будь-який завсідник аукціону “Ібей” міг забитися у судомах, висів аркуш паперу з рукописним написом: “КОМІКСИ 5 центів штука, ТРИ ЗА 10, ДЕВ’ЯТЬ – ЗА ЧЕТВЕРТАК. БУДЬ ЛАСКА, НЕ ЧІПАЙТЕ, ЯКЩО НЕ ЗБИРАЄТЕСЯ КУПУВАТИ» [8, с. 40]. Цей симулякр дає читачам уявлення про образ дійсності

минулого, допомагає їм зрозуміти життя минулого. Але, безперечно, – це не є власне минулим, і навіть не є копією минулого; це симулякр минулого.

Таким самим симулякром минулого 1958 року є і автомобілі: «найновішим автомобілем на стоянці виявився "плімут-ф'юрі", модель середини або кінця п'ятдесятих. Пластина з номерним знаком дуже схожа на давню версію тієї, що кріпилася над заднім бампером моєї "субару"... Як і у більшості штатів, у нашому номерні знаки містили цифри і букви; скажімо, на моїй "субару" – 23383 IY, але номерний знак цього майже нового червоно-білого "плімута-ф'юрі складався виключно з цифр: 90-811. Ніяких букв» [8, с. 37]. Узагалі, коли Стівен Кінг зображує минуле у творі, він постійно використовує симулякризацію для простого відображення дійсності.

У своєму творі «Рівне/Ровно (Стіна)» О. Ірванець залучає квазілист, який отримує головний герой роману Шлойма Ецірван. По суті, цей лист є симулякром, що *маскує нестачу дійсності*. Письменник подає повний текст листа із збереженням шрифта і стилістики, притаманних тогочасному соціалістичному режиму: «Ув. тов. (закреслено) Ец1рван Шлойма, проживаючий у м. Ровно, зах1дний сектор, вул. Полуботка, буд. 8, кв. 45. Ровенське обласне управл1ння зовн1шньо1 та внутрішньо1 м1грац11 населення пов1домляє Вам, що, зг1дно з тристороння1м договором про статус Зах1дного сектора м. Ровно та в1дпов1дно до граф1ка роботи пропускних пункт1в, Ви маете право на 1-денне (одноденне) в1дв1дання м. Ровно у четвер 17 вересня з 10 год. до 19 год. Пропускний пункт № 1 на вул. Лен1на працює з 10 год. / Старший 1нспектор / Ровенського ОУЗВМН / *Нерозбірлива закарлючка* / (Колтунець)» [7, с. 10–11]. О. Ірванець вводить у свій твір симулякр маскування нестачі дійсності у вигляді квазілиста для того, щоб надати альтернативно-історичному сюжетові роману більшої правдоподібності.

В. Кожелянко у романі «Дефіляда в Москві» використовує цілу низку симулякрів, поданих у творі як квазідокументи. Підручник «Історія України. За редакцією професора Ф. Оленя» за 1972 рік у романі є симулякром, тобто зображенням того, чого насправді не існувало. Спираючись на філософію Ж. Бодрійяра, вважаємо, що В. Кожелянко використовує таку особливість симулякра, як маскування нестачі дійсності, яку він зображує у творі «Дефіляда в Москві». Взагалі весь роман сповнений подібною симулякризацією. Це огляд чернівецької газети «Дзиґарок» за третє листопада 1941 року, яка не несе жодного інформаційного

навантаження, що доповнювало б чи розкривало весь ідейний зміст твору. Тому це вкраплення у текст письменник зробив лише з однією метою – замаскувати нестачу зображеної дійсності. По суті, «Дзигарок» є квазігазетою. У такому ж дусі написано й лист Генці до Дмитра про події у Чернівцях. Цікавим симулякром, знову ж таки стилізованим під засекречені архівні документи під кодовою назвою «А що то було? Мабуть, НЛО», є матеріали «про те, що коїлось у період з 1941 року по 1945-й (дивний збіг, чи не так? Адже це хронологічні рамки Другої світової війни)» [9, с. 35].

Письменник використовує ще одну імітацію документа, коли вводить до свого роману «твір учня сьомого класу ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ГІМНАЗІЇ № 58» [9, с. 28]. Учень у власному творі називає роман В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» історичним. Відповідно й події, зображені в історичному романі, повинні значною мірою відповідати тим, що відбувалися насправді. Проте у творі В. Кожелянка, окрім реального існування деяких історичних постатей, описувані події збігаються з реальними лише в тому, що війна розпочалася 22 червня 1941 року, усі подальші події є альтернативними, хоча й мають певний відсоток вірогідності. І хоча в учнівському творі є навіть посилання на так зване першоджерело (знову-таки автор використав це для підсилення правдоподібності існування роману українського письменника «Дефіляда в Москві»), вони не збігаються зі справжніми. Тому й твір учня сьомого класу має статус квазі. На сторінках роману В. Кожелянка знову бачимо імітацію документа «Міністерство закордонних справ України / Вих. № 229/AS / 24.08.1997 р. / Конфідентно / Г-ну Приймакову В., / Міністру закордонних справ / Московського царства / (Російської держави)» [9, с. 40], у якому мова йде про занепокоєння українського уряду тим, що «на терені Царства (Росії – О. П.) з'явились групи радикально налаштованої молоді…, які ведуть крамольні розмови, мовляв, Росія не може бути незалежною державою без України, а тим паче, відновити колишню Російську імперію, в якій Україна була б Малоросійською губернією» [9, с. 40], про те, що Московський патріархат не хоче більше підпорядковуватися Київському патріархатові, про спроби оголошення рязансько-вологодського діялекту «вєлікорускім язиком» тощо. І у цьому ж квазідокументі подано низку рекомендацій для виправлення такої неприйнятної ситуації: від закриття тисячі церков до заборони «в школах та книгодрукуванні рязансько-вологодського діялекту» [9, с. 42].

В. Кожелянко намагається запевнити реципієнтів у реальності, справжності та непідробності описаної ним альтернативної історії, використовуючи для цього квазідокументи. Залучення квазідокументів до художньої літератури, на думку О. Галича, засвідчують «про тенденцію, що все яскравіше виявляє себе в новітній літературі: коли інтерес до документальності бачення людей і подій переростає в потребу імітувати документи й факти, таким чином розширюючи аудиторію потенційних читачів, що, можливо, також є одним із виявів глобалізаційних процесів у світовій літературі» [3, с. 12–13]. Від себе додамо, що імітація документа, яку використовують письменники для запевнення реципієнтів у правдоподібності описуваних у художніх творах подій, є однією з рис, притаманних альтернативно-історичній літературі.

Вважаємо за потрібне також звернути увагу на те, що В. Кожелянко у своєму романі «Дефіляда в Москві» подає не лише суто альтернативний хід історичних подій чи змальовує персонажів, альтернативних реальним, а також звертається до зображення альтернативної військової техніки й української армії, які, своєю чергою, також виступають симулякрами: «… вже у вересні (йдеться про 1941 рік – О. П.) з'явилися перші українські танки, які з конвеєра Харківського танкового заводу вирушали прямо на фронт. Особливо добре зарекомендували себе моделі "Т-33" (у реальному вимірі Т-33 – це легкий плавучий танк англійського виробництва, який купив СРСР, але через знайдені недоліки ці танки так і не були прийняті на озброєння – О. П.). На Луганському заводі легкої металургії почали збирати українські самостріли, спочатку за фінською технологією – знамениті "фінки", автомати з круглим диском, згодом випускали дуже добрі скорострільні "АКМ" (автомат Калачника, модернізований). Але гордістю українських військовиків стали перші українські літаки військового авіазаводу конструкторського бюро геніального Антоненка. Це бомбовоз і транспортник "Ант", винищувач "Гонта" та штурмовик "Перун"… Українське військо завершувало формування двох повітряних армій (укомплектовувались переважно літаками українського виробництва), був окремий єгерський корпус спеціального призначення, яким командував генерал-сотник (перше генеральське звання) Микола Лебедин. Цей корпус планувався не за загальновійськовим принципом: дивізія – полк – батальйон – рота – взвод – відділення, а за цілком новим: бригада – курінь (батальйон) – чота (щось середнє між ротою і взводом) – рій (самодостатня група з радіостанцією, снайпером, кулеметом, підривником тощо)» [9, с. 31].

Цікавою у творі є також деталь зображення альтернативної авіації у часи Другої світової війни: «Остап з бійцями чекав біля чотиримоторного “Ту-95”» [9, с. 28]. У реальному історичному вимірі Ту-95 було створено лише у 1952 році (у творі йдеться про 1941 рік). Письменник не подає жодного пояснення, чому цей літак у його альтернативній історії з’явився на 11 років раніше, які умови та чинники сприяли цьому. Отже, цей симулякр не має під собою ніякого об’єктивного підґрунтя, а базується лише на авторській фантазії.

Таким самим симулякром, а саме *вдаваною дійсністю*, використаною письменником для утвердження у читацькій свідомості думки про правдивість та реальність описуваних у творі подій, є зображення альтернативних нагород України: «…медаль “За взяття Москви” (нагороджувались усі); орден “Шлях Сагайдачного” (коштовний витвір мистецтва зі срібла; нагороджувались теж усі – від стрільця до генерала, але за визначні подвиги); медаль “Малиновий Хрест” (для солдатів); орден “Богдан Хмельницький” (для офіцерів) та орден “Князь Святослав” (для генералів); для моряків було впроваджено медаль “Синій Хрест” та орден “Князь Олег”. А для літунів – медаль “Блакитний Хрест” і орден “Архангел Гавриїл”... Найвищою державною нагородою України було проголошено “Орден Святого Андрія Первозванного” (золотий хрест із тризубом в центрі, одягався на шию)» [9, с. 31–32].

Взагалі у творі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» дуже багато, майже не на кожній сторінці, трапляються незначні, на перший погляд, деталі, що є альтернативними щодо реальних. Це й опис військової форми українських солдат, за основу якої було взято форму Українських січових стрільців, і футбольний матч між київським «Динамо» та німецьким «Люфтваффе», який відбувся 21 вересня 1941 року і закінчився рахунком 5:2 на користь українських футболістів. Такі невеликі вкраплення у сюжеті є симулякрами, що несуть важливе смислове навантаження для розуміння сутності альтернативності всього твору. Зазначені вище симулякри відображають принцип вдаваної дійсності в романі.

Симулякри цієї ж групи використовує англійський письменник Пол Дж. Макоулі у своєму творі «Дуже британська історія». Альтернативно-історичний сюжет цього твору побудовано на тому, що англійці у 1945 році випередили американських та радянських військових і першими захопили полігон Пенемюнде – ракетний центр Третього рейху під містечком Пенемюнде. На цьому полігоні англійці почали розвиток власних ракетних технологій. Наслідок цієї історичної біфуркації

письменник показує у 2001 році, коли британці випереджають за всіма показниками в колонізації Космосу: «у нас дві постійні колонії на Місяці та форпости на Марсі, Меркурії і місяцях Юпітера. Не кажучи вже майже сотню навколоземних орбітальних фабрик, готелів, лабораторій та енергетичних станцій, що працюють на сонячній енергії, і дюжину станцій, що обертаються на L-5 [L-5 – так звана "точка Лагранжа" – місце, де тіло між двома великими масами відносно нерухомо] між Землею і Місяцем. У Алдермастонській лабораторії ракетної тяги вже будують перший автоматичний міжзоряний зонд і проектують ковчег, здатний доставити покоління колоністів до інших зірок» [12, с. 21].

Твір Пола Дж. Макоулі «Дуже британська історія» побудований як суцільний симулякр вдаваної дійсності, а саме: у формі огляду наукового видання. «Отже, перед вами "Коротка історія колонізації космосу" професора сера Вільяма Кокстона (Юніверсіті Оксфорд Прес, 585 стор., і ще 375 стор. додатків, посилань і покажчиків імен і назв). І я з радістю відзначаю, що, незважаючи на сухуватий, трохи відсторонений стиль книги, для такого, як я учасника цієї історії це Відмінна Покупка. Мимоволі пишаєшся, що потрапив хоча б у примітки (на стор. 634, якщо ви зацікавилися)» [12, с. 21]. Зрозуміло, що письменник будує свій твір як наукове видання з метою надання реципієнтам при прочитанні альтернативної історії розвитку космічних технологій Великобританії відчуття правдоподібності змодельованого сюжету. Оповідання Пола Дж. Макоулі «Дуже британська історія» – це зразок твору альтернативної історії, у якому письменник послуговується природою симулякрів не тільки всередині самого сюжету, а й обрамлює суцільним симулякром ззовні його композицію. Виходить такий собі симулякр у симулякрі.

Ще одним типом симулякрів є симулякри *спотворення дійсності.* Найчастіше письменники використовують їх у своїх змодельованих альтернативно-історичних сюжетах для того, щоб зобразити негативні наслідки, до яких призвела зміна в історичній біфуркації. Як правило, симулякром спотвореної дійсності автори постмодерних творів послуговуються, змальовуючи майбутнє відносно зображуваних подій. Так, у творі Стівена Кінга «11/22/63» майбутній 2011 рік є симулякром спотвореної дійсності. Тут ми можемо зустріти і симулякр спотворення життя пересічної особи, і симулякр спотворення дійсності глобального характеру. Прикладом першого симулякра може бути опис жінки, яку Джейк Еппінг зустрів на вулиці 2011 року: «вона дивилася на мене великими переляканими очима. Місяць на мить виплив з-за хмар, і я побачив, що

обличчя жінки вкрито виразками. Одна, під правим оком, проїла плоть до кістки» [8, с. 754–755].

Симулякр щодо глобального спотворення дійсності у творі Стівена Кінга стосується негативних процесів на планеті Земля: «Трясунки – коливання землі. Вони у нас трапляються часто, але найсильніші землетруси відбуваються на Середньому Заході і в Каліфорнії. Зрозуміло, у Європі та Китаї... – Ти ж знаєш, що чотири японських острови пішли під воду? Я із жахом дивився на нього. – Ні. – Три маленьких, а разом і здоровий Хоккайдо. Пішли у чортів океан чотири роки тому, немов спустилися ліфтом. Учені говорять, що це якось пов'язано зі зміщенням земної кори... Кажуть, що Землю розірве до дві тисячі вісімдесятого року, якщо процес не зупиниться. Тоді у Сонячній системі буде два пояси астероїдів» [8, с. 761]. Ці симулякри Стівен Кінг використовує у своєму творі «11/22/63» з метою показати змодельований альтернативно-історичний розвиток подій не лише в Америці, а й в усьому світі та зобразити, до яких трагічних та несподіваних наслідків в Альтернативній Реальності може призвести зміна історичних подій 22 листопада 1963 року.

У творі «Рівне/Ровно (Стіна)» О. Ірванець використовує *симулякр, який не має жодного відношення до дійсності.* Сюжетом роману став поділ українського міста Рівне на дві частини. На межі цих частин побудовано Стіну, що їх розділяє. Саме ця Стіна у творі «Рівне/Ровно (Стіна)» виступає центральним симулякром. «Стіна... Її зводили уночі, при світлі прожекторів солдатики будівельних частин Армії СРУ, монтуючи-припасовуючи бетонні блоки просто попід бордюром хідника вулиці 17 Вересня, тоді ще Тополевої, ставлячи їх впритул, ці сірі бетонні панелі виробництва місцевого домобудівельного комбінату... Одразу за готелем Стіна робила кілька закрутів, спершу праворуч, в бік вулиці Міцкевича, чомусь ніколи й ніким не перейменовуваної, а потім круте коліно ліворуч, по вул. Тольятті, <...> майже попід самими вікнами відновленого обкому КПУ повертала на північний захід, перетинала річку Устю (під мостом було встановлено потрійні грати, вбиті у дно ріки) і, ще раз повертаючи вже на млинівсько-луцькому перехресті, тяглася далі, оточуючи летовище Рівне-Тинне, частково перегороджуючи Тинне-село, поза яким, перетнувши ще й Дубенську трасу, замикалась у кільце в районі Басового Кута, вже попід самим озером, відділяючи і його на користь Східного Ровно» [7, с. 29].

Стіна як симулякр не має жодного відношення до Поточної Реальності, а породжена лише дійсністю Альтернативної Реальності. Цей

симулякр О. Ірванець увів до свого роману з метою побудови альтернативно-історичної сюжетотворчої лінії навколо Стіни. Отже, симулякр Стіна у творі виконує роль так званого фундаменту, на якому тримається весь сюжет.

Таким самим симулякром, що не має взагалі жодного відношення до дійсності, є пліт з твору американського письменника Джеймса Морроу «Пліт "Титаніка"». Як було зазначено вище, після зіткнення «Титаніка» з айсбергом в альтернативній історії письменника командування лайнера та обслуговуючий персонал змогли побудувати пліт і врятувати майже всіх пасажирів до того, як «Титанік» цілком пішов під воду. Саме пліт став центральним образом твору. Джеймс Морроу детально описує проект будівництва цього плоту й можливість його практичного застосування: «Замість того щоб вантажити всіх у чотирнадцять наших стандартних тридцятифутових рятувальних шлюпок, нам слід відібрати дюжину, залишивши на місці брезент, що їх накриває, і використовувати як понтони... З інженерного погляду це життєздатна схема, тому що кожна рятувальна шлюпка забезпечена мідними цистернами плавучості... Ми вибудуємо понтони у три ряди по чотири, скріпивши їх між собою горизонтальними перемичками, виготовленими з наявного дерева. Наші щогли для цього марні: вони сталеві, зате у нас на борту тонни різної деревини – дуб, тик, червоне дерево і ялина. – Якщо пощастить, ми зможемо закріпити перемичку довжиною двадцять п'ять футів між кормою понтона "А" і носом понтона "Б"... потім інший такий же місток між серединними кочетами "А" і серединними кочетами "Д", ще один між кормою "Б" і носом "В" тощо. – Після цього ми накриємо каркас зі шлюпок викинутими за борт дошками, закріпивши їх цвяхами й мотузками... У результаті вийде пліт розміром приблизно сто на двісті футів, на якому кожен з наших двох тисяч чоловік теоретично отримає близько дев'яти квадратних футів, хоча в реальності всім доведеться потіснитися, щоб розмістити ще й провізію, барила з водою і спорядження для виживання, не кажучи вже про собак» [13, с. 1].

Симулякр плоту «Титаніка», що не має ніякого відношення до дійсності, Джеймс Морроу описав детально з тією метою, щоб у читача, який осмислював цей уривок тексту, виникав у підсвідомості образ цього плоту. Таким чином, у реципієнтів з'являлося відчуття його можливої реальності в альтернативно-історичному варіанті розвитку подій, що сталися 14 квітня 1912 року у водах Північної Атлантики. Як і Пол Дж. Макоулі у власному творі «Дуже британська історія», так і Джеймс

Морроу у своєму оповіданні «Пліт “Титаніка”» послуговуються природою симулякрів не тільки всередині самого сюжету, а й обрамлює суцільним симулякром ззовні його композицію. Американський письменник свій твір написав у вигляді суднового журналу, який веде старший офіцер лайнера, а надалі капітан плоту. У кожному записі цього квазіжурналу зазначено дату та точні координати місцезнаходження плоту, наприклад, найперший запис: «15 квітня 1912 року / 40° 25? п. ш., 51° 18? з. д.» [13, с. 1]. Знову такий собі симулякр у симулякрі. Письменники вдаються до такого обрамлення з головною метою – надати своїм альтернативно-історичним сюжетам ознак правдоподібності та вірогідності можливого існування.

Процес симулякризації у новітній художній літературі, зокрема і альтернативно-історичній, в постмодерних творах збільшується. Вважаємо, що письменники-постмодерністи використовують феномен симулякра як один із головних принципів сюжетотворення альтернативно-історичних творів. І зарубіжні, і вітчизняні письменники послуговуються різними симулякрами, зважаючи на природу й характер останніх.

Бібліографічні посилання

1. Анисимов С. Вариант «Бис»: Вариант «Бис». Вариант «Бис-2». Санкт-Петербург: Издат. дом «Ленинград», 2012. 896 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
3. Галич О. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 264 с.
4. Дробіт І. Міждисциплінарні аспекти поняття фікціональної історії (на прикладі романів Джуліана Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах» та «Англія, Англія») // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філологічна. 2008. Вип. 44 (Ч. 2). С. 119–128.
5. Енциклопедія постмодернізму / ред. Ч. Е. Вінквіст, В. Е. Тейлор; пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
6. Жиряков О. Використання метода альтернативної історії у сучасній російській історіографії Другої Світової війни // Наук. вісн. Миколаїв. нац. ун-ту ім. В. О. Сухомлинського: зб. наук. пр. Вип. 3.32 : Історичні науки. Миколаїв : МНУ, 2012. С. 222–229.
7. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна). Харків: Фоліо, 2011. С. 3–216.
8. Кинг Стивен. 11/22/63 / пер. с англ. В. А. Вебера. Москва: Астрель, 2013. 796 с.
9. Кожелянко В. Дефіляда в Москві. Львів: Кальварія, 2000. 51 с. URL: http://www.rulit.net/books/defilyada-v-moskvi-read-99268-1.html.

10. Курылев О. Убить фюрера. Москва: ЭКСМО, 2007. URL: http://knijky.ru/books/ubit-fyurera
11. Лернер М. Мусульманская Русь. Москва: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2011. 379 с.
12. Макоули Пол Дж. Очень британская история // Альтернативная история / под ред. Йена Уотсона, Йена Уэйтса, 2010. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=107561.
13. Морроу Дж. Плот «Титаника» // Альтернативная история / под ред. Йена Уотсона, Йена Уэйтса, 2010. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=107561
14. Нехамкин В. А. Контрафактические исторические исследования в системе научного познания // Общ. науки и современность. 2007. № 5. С. 131–140.
15. Новохатский Д. Альтернативно-историческая природа романа Роберта Харриса «Фатерланд» // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. 2013. № 4 (263). С. 143–151.
16. Островський І. Василь Кожелянко: «Українська культура повинна нав'язуватися, проштовхувати // День. 2001. № 154. URL: http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/vasil-kozhelyanko-ukrayinska-kultura-povinna-navyazuvatisya-proshtovhuvati-sebe.
17. Печенкина О. А. Этика симулякров Жана Бодрийяра (анализ постмодернистской рецепции этического): дис. ...канд. филос. наук: 09.00.05. Тула, 2006. 159 с.
18. Соболев С. Альтернативная история : пособие для хронохичхайкеров. Липецк: Крот, 2006. 232 с. URL: http://samlib.ru/r/recensor/6litobr.shtml
19. Тарасюк Г. Цінь Хуань Ґонь. Біла Церква: КОТО «Культура», «Буква», 2008. 256 с.
20. Тлумачний словник української мови. 20000 слів і словосполучень / уклад. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник. Харків: Книж. Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. 608 с.
21. Фрумкин К. Философия и психология фантастики. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 240 с.
22. Alkon P. K. Alternative History // Encyclopedia of Time. New York and London: Grand Publishing, Inc., 1994. P. 11–12.
23. Elias J. A. Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction. Baltimore: JHU Press, 2001. 320 p.
24. Hellekson K. The Alternative History: Refiguring Historical Time. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2001. 128 p.
25. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London and New York: Routledge, 1998. 268 p.
26. Wesseling E. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991. 218 p.

СЕМІОТИКА І СЕМАНТИКА ПОРТРЕТА В ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Артем Галич

Портрет як знак

Новітня семіотика є міждисциплінарною наукою, що не має конкретно визначеного об'єкта вивчення. Це може означати, що всяке явище чи процес, який можна розглянути під кутом знакового втілення, зокрема й портрет, можуть стати предметом пошуку в семіотичній проекції. Сам портрет є знаком у певній семіотичній системі художнього тексту й семантичній системі його змісту, що номінується вигаданим іменем. У документальному тексті це ім'я має ще й реальне вираження. Наприклад, портрет Котляревського, портрет Франка, портрет Тичини, портрет Бажана тощо. Означеним є й процес наповнювання портрета певним змістом, який залежить від індивідуальної стильової манери автора, специфіки його пам'яті, особливостей світогляду, обраного ним жанру. Значення портрета містить різні складники характеристики реального героя: погляд, ходу, міміку, жести, костюм тощо. А його сенс – це аспект розгляду портрета, тобто спосіб, котрим сам портрет наповнюється якимось конкретним змістом.

Основні поняття семіотики були сформульовані німецьким вченим Готлобом Фреге. Його іменем названо розроблений ним трикутник: знак – сенс – значення. Значення в межах цього трикутника розумілося як предметна сфера, що співвідносилася з певним ім'ям. Сенс становив якийсь аспект аналізу цієї предметної сфери. Сформульовані німецьким математиком ідеї знайшли подальший розвиток у працях відомих європейських учених.

Один із засновників Празького лінгвістичного гуртка Я. Мукаржовський на початку 30-х років минулого століття висловив погляд на твір мистецтва як на «особливий тип структури, систему знаків або просто знак» [цит. за: 6, с. 89], ідентифікуючи літературу як семіотичне явище. Значно раніше швейцарський вчений Ф. де Соссюр («Курс загальної лінгвістики», 1916) наголошував на спорідненості схеми їх комунікативного процесу: відправник, що кодує повідомлення й адресат, який його декодує. Власне, мовне повідомлення і є знаком або системою знаків, де два компоненти – те, що означає (significant – означник, акустична й графічна форма), та означуване (signifie − об'єкт, який знаходиться поза мовною дійсністю) – перебувають у нерозривній єдності. Семіотики розкрили особливість взаємовідношень цих складників у структурі знака, котрі раніше в науці про літературу були невідомими. Ж. Дерріда в праці «Структура, знак і гра», сама назва якої наголошує на важливих функціях знака, а саме: структурування мисленнєвого процесу та залучення до акту означування сфери уяви, наголошував: «…Значення слова "знак" завжди розумілося й визначалося, по суті, як знак чогось, як певний означник, що відсилає до певного означуваного, означник відмінний від свого означуваного» [4, с. 567–568], це опозиція між означуваним і означником, між відчутним і надчуттєвим [4, с. 568] на шляху народження думки.

Дослідники літератури новітнього часу (Ж. Дерріда, Ю. Крістєва, М. Бахтін, Ю. Лотман) указували на те, що семіотика зміцнювала матеріалістичні принципи наукового опису буття: «Саме за допомогою концепту знака розхитують метафізику присутності», щоб показати, «що ніколи не було трансцендентального або привілейованого означуваного» [4, с. 567]. Переносячи семіотичну практику на тло літератури, її дослідники заснували новий напрям – структурне літературознавство, де мали змогу сповна застосувати принцип системності в потрактуванні естетичних явищ. Представники нового напряму в основу своїх досліджень поклали коди, системи, структури − те ціле, яке вони утворюють, і поза яким втрачають своє значення.

Указуючи на фундаментальність лінгвістичної концепції семіотики, що заклала основи структурування процесу мислетворення, Ю. Крістєва наголошувала, що науковий дискурс літературознавства визнає ефективність семіотичних практик, здатних породжувати серйозні «рефлексії про науку», спроможні «відкинути» другорядну літературу: «Іншими словами, у тій мірі, у якій соціальна практика (економіка, буденна свідомість, "мистецтво" тощо) розглядається як знакова система, "структурована

подібно до мови", будь-яка така практика (що є вторинною моделлю по відношенню до природної мови, змодельованою за її зразком і, разом з тим, що її моделює) піддається науковому аналізу. Саме тут конституюється або <…> сама себе шукає семіотика» [7, с. 52–53].

Соссюрівська лінгвістична (фонологічна) концепція семіології у застосуванні до наук, що мають на меті моделювання транслінгвістичних типів практики, дозволяє говорити про семіотику як виробництво моделей, формалізацію (аксіоматизацію) теоретичних істин. У зв'язку з цим Ю. Крістєва зауважувала: «<…> Подібно до моделей у точних науках, моделі, що виробляються семіотикою, <…> володіють просторово-часовими координатами. Семіотика, однак, тим і відрізняється від точних наук, що вона виробляє теорію саме того моделювання, яким сама ж і є, − теорію, яка в принципі може бути застосована до об'єктів, що не володіють репрезентативною природою. Зрозуміло, теорія імпліцитно є в моделях будь-якої науки. Однак семіотика робить цю теорію явною… У кожному конкретному випадку семіотичного аналізу ми, за допомогою теоретичної рефлексії, виділяємо певний спосіб знакового функціонування, що підлягає аксіоматизації, тоді як процедура формалізації дозволяє репрезентувати все, що виявлено теорією» [7, с. 54]. Семіотичний аналіз портретних описів у документальному творі дозволяє через процедури формалізації − опису відношень денотата (реальної особи) і означника (різні форми відтворення її зовнішності) – репрезентувати модель творчого процесу портретування, уведену в координати часу і простору, тобто сприяє розкриттю теоретичних сутностей цього процесу. На репрезентативну функцію моделі як на головну вказував і Ґ. Фрай: «Модель – це завжди репрезентація. Питання сформоване так: що саме репрезентується та як проявляється функція репрезентації?» [16, с. 213].

Продуктивними для літературознавства є роздуми Ю. Крістєвої про здатність семіотики генерувати наукові смисли, забезпечувати площину і глибину самовиробництва в постійному процесі «саморефлексій» − критики й оновлення власного об'єкта та моделей: «<…> Семіотика − це такий тип мислення, під час якого наука живе (володіє свідомістю) через те, що сама є теорією. У будь-який момент самовиробництва семіотика розмірковує над своїм об'єктом, над своїм знаряддям і над відношеннями між ними; вона, отже, мислить сама себе і завдяки цій саморефлексії стає теорією тієї самої науки, якою вона є. А це означає, що семіотика є ні що інше, як безперервна переоцінка власного об'єкта і/або власних моделей, критика цих моделей (а отже, і тих наук, звідки вони були запозичені), а

також і критика самої себе (як системи стійких істин)» [7, с. 54]. Самодостатність семіотики як комплексної науки, заснованої на єдності теорії і практики, виявляється в таких синонімічних її дефініціях: «самокритика», «самоаналіз», «самовиробництво», «саморефлексії».

Статус семіотики окреслений особливим відношенням новітньої науки до лінгвістики, логіки, де зароджувалися її першопочатки, чиї трансформовані конструкції моделювання смислотворення вона використовує, а також руйнуванням старої термінології та розривом з теоретичними традиціями, які носять ідеологічний характер й «демістифікують претензії так званих "гуманітарних наук" на точність і "чистоту"» [7, с. 56].

Звернення Ю. Крістєвої до праць з політичної економії К. Маркса та тлумачення сновидінь З. Фройда зміцнило підґрунтя розуміння метаприроди семіотики, дозволило їй стверджувати те, що знакова докомунікативна «робота» передує виробництву конкретних продуктів мислення (цінностей), а семіотичну практику представити як виробництво смислів (комунікативне виробництво), виробництво соціально означеної продукції. І хоча проблематика комунікативного обміну і товаровиробництва різниться, знакова система у них спільна [7, с. 58–63]. Таким чином, завдяки зусиллям Ю. Крістєвої семіотика збагатилася новою термінологією.

Критично засвоївши досягнення логічної та лінгвістичної семіотики, літературознавча семіотика найяскравіше демонструє її метаприроду: «З'являючись у точці, де найрізноманітніші науки вступають у контакт з безперервним теоретичним процесом, семіотика не здатна застигнути на зразок якоїсь однієї з конкретних наук або, тим більше, науки взагалі: семіотика − це відкрита дослідницька дорога…» [7, с. 54].

В історії наукового пізнання семіотика стає пунктом розриву з традиціями, зокрема телеологічними уявленнями наукового пошуку як кола або кола кіл, де кожен окремий член є «рефлексією-в-собі, яка, повертаючись в початок, в той же час є початком нового члена» [7, с. 55]. Семіотична інстанція, на погляд Ю. Крістєвої, − це «розімкнуте коло, чий "кінець" не тільки не збігається з "початком", але відштовхує, відкидає його й підключається до іншого дискурсу, тобто до іншого об'єкта, і до іншого методу; точніше сказати, що відтепер взагалі не існує ні кінця, ні початку, тому що будь-який початок виявляється кінцем і навпаки» [7, с. 55]. З огляду на це семіотика портрета в документальному творі асоціюється з розімкнутим колом, початок якого, проте, не збігається з початком опису зовнішності героя – він занурений в згусток інтелектуальної та емоційної енергії авторського задуму (семіотичну хору), що передує

текстотворенню, а його кінець стає початком нових смислів, пов'язаних з життєвими колізіями документальних персонажів, зображення яких незмінно супроводжується портретними деталями.

Як бачимо, надбання лінгвістичної семіотики легко екстраполюється на тло літературного тексту, оскільки в її основі лежить осмислення знакової структури слова, будівельного матеріалу вербального тексту. Проте в накладанні цієї теорії на тло документального твору необхідно пам'ятати про специфіку термінологічного наповнення базових понять, продиктовану культивуванням фактологічної основи в образно-документальному відтворенні дійсності. У зв'язку із цим постає потреба прокоментувати особливість змісту низки дефініцій, що розкривають знакову природу портрета в документальній прозі.

Як ми вже зазначали, автором семантичного трикутника є німецький математик Г. Фреге, який розглядав будь-яке явище як загальне ім'я, реальне вираження та значення. Його ідеї можна екстраполювати на портрет у документальному тексті. Письменник може зосередити увагу на якомусь певному складнику портретної характеристики реального героя, скажімо, на його погляді, кольорі чи виразі очей, зовнішньому вигляді, ході, вбранні, міміці чи жесті тощо. Кожен із цих складників відтворює не лише елементи зовнішнього вигляду героя, але й зображає його внутрішній світ. До того ж у документальному тексті кожний із цих складників буде об'єктивнішим, аніж у звичайному художньому творі. В останньому – хода, вбрання чи погляд – завжди залежать лише від фантазії автора, стимульованої його творчим задумом. У документальному – кожен складник є результатом відтворення реалій, які особисто бачив письменник, або, принаймні, знав з літератури, різних документальних джерел чи розповідей інших людей.

Сучасна мовознавча семіотика тлумачить семантичний трикутник, що розкриває знакову природу слова, як єдність і взаємодію трьох різнопланових (гетерогенних) сутностей – об'єкта позамовної дійсності, що іменується словом (денотат), матеріальної форми вираження у вигляді послідовності звуків або графічного зображення та значення, закріпленого в соціально-комунікативній практиці [2, с. 84–85]. Як і слово, портретний опис у документальному творі можна змоделювати у формі семантичного трикутника, у якому вершина лівого кута позначає денотат (означуване) – об'єкт дійсності, що зображується (реальну особу носія зовнішніх рис і внутрішніх характеристик); правий кут (означник) – власне портретний опис, що містить відтворення зовнішності, міміки,

жестів, особливостей мови, характеру персонажа тощо; вершинний кут передає значення, сформоване із смислів, породжених відношеннями денотата і означника − форми на його позначення − та закріпленого в соціально-комунікативній практиці й ментальності народу уявлення про зовнішність людини.

Досить своєрідно в документальній прозі проявляється описаний Ф. де Соссюром конвенціональний принцип як основоположний у розкритті слова як знака, сутність якого полягає у використанні відповідних засобів передачі інформації за згодою, домовленістю та нестачею мотивованого зв'язку між матеріальною формою вираження і значенням. У семіотичному потрактуванні знакової природи документального опису зовнішності людини договірна основа конвенціоналізму може проявлятися лише в типологічних засобах змалювання портрета, сформованих мовними та літературними традиціями національної культури, а між портретним описом та значенням не тільки зберігається, а й посилено формується мотивований зв'язок, продиктований фактологічною основою змісту твору.

У логічній і мовознавчій концепціях семіотики по-різному трактуються вершини семантичного трикутника знака. Прокоментуємо цю проблему у співвідношенні з метою нашого дослідження. У зв'язку з денотатом виділяють загальну предметну віднесеність портрета як іконічного знака, основою якої є уявлення про клас предметів (людей) з властивими їм спільними, типізованими ознаками критеріального плану. Однак у змальованих митцем конкретних ситуаціях спілкування опис зовнішності героя актуалізується, вказуючи на реальну особу. Портретно означувана людина як реальний вияв денотата кваліфікується референтом. Денотат/референт і словесна форма портрета-знака перебувають у непрямому, а в опосередкованому значенні, або так званим сигніфікатом, взаємозв'язку [2, с. 86]. Скажімо, портретний опис П. Куліша в романі І. Корсака «Перстень Ганни Барвінок» перебуває в непрямому зв'язку з референтом – реальним його носієм, оскільки зовнішність та риси характеру документального персонажа корелюються знаннями письменника про нього, авторським задумом, концепцією образу. Водночас значення портрета як естетичний здобуток автора і читача буде різним, бо їхні знання про зовнішність реального героя будуть відрізнятися.

Тож значення портрета – це відношення, яке засноване на взаємозв'язку між формативом (описом зовнішності) і мисленнєвим відображенням у свідомості людей (автора, реципієнтів, сучасників героя)

предметів і явищ дійсності в її найрізноманітніших проявах. Його основою є поняття (думка, що відображає в узагальненій формі предмети і явища та зв'язки між ними) – інваріантне значення (узагальнення суттєвих ознак відрізка дійсності).

Протягом XX – початку XXI століття поняття «знак», перебуваючи в науковому полі різних літературознавчих напрямів − структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму), втратило зв'язок означника та означуваного, що призвело до редукування значення, а отже, і втрати самого знака, замість якого, за висловом М. Епштейна [15, с. 219] залишився «слід», що сигналізував про значну проблему в теорії літератури − втраченої реальності.

Функціонування кожного поняття, формою об'єктивації якого виступає словесний чи текстовий знак, ґрунтується на діалектичній єдності властивих йому змісту та обсягу, які в логіці та філософії називаються відповідно інтенсіоналом та екстенсіоналом. Тож зміст поняття «словесний портрет» – це сукупність інваріантних (типологічних, позаситуаційних) ознак опису зовнішності людини. Це, так би мовити, його термінологічне значення. Сукупність інваріантних ознак об'єднаних у межах класу (портретного опису) становить обсяг поняття.

У розумінні змісту і обсягу значення знака велика роль відводиться семантиці. У зв'язку зі специфікою документальної літератури слід прокоментувати поняття «прототипічна семантика» (термін А. Вежбицької), яке в лексичній теорії пов'язане з описом концепту, а не прототипу як чуттєвого образу. Такої ж думки дотримується й Р. Фрумкіна: «Прототип – це, фактично, культурно зумовлений асоціат деякої більш узагальнюючої категорії» [11, с. 33–41]. Прототип у художньому творі – лише відправна точка у творенні образу персонажа, усе інше – авторська фікція. У документальному ж творі образ реальної особи відтворюється на фактологічній основі; вписаний в координати доби, культурного ландшафту, менталітету українського народу та літературної традиції. Він, концептуалізуючись, справді стає асоціатом узагальнюючої категорії. Наприклад, вуса, кожух у портреті Т. Шевченка (В. Шевчук «Син волі»), очіпок у дружини П. Куліша Ганни Барвінок («Перстень Ганни Барвінок» І. Корсака) постають як уособлення національних традицій; капелюх в І. Сікорського («Капелюх Сікорського» В. Даниленка) символізує безпросвітнє тяжке життя, втечу героя від великого кохання; наївні очі І. Дзюби («Homo feriens» І. Жиленко) віддзеркалюють його безкомпромісність у боротьбі із застиглістю й пристосуванством тодішньої

української літератури та критики до політичної системи в СРСР. Вишиванка П. Куліша, вигаптована Параскою Глібовою, жінкою відомого письменника Л. Глібова («Перстень Ганни Барвінок» І. Корсака), асоціюється з подружньою зрадою, виступає важливим елементом у відтворенні непростих стосунків у родині Кулішів.

«Семіотична "трансфігурація" тексту відбувається на переплетенні "колективної пам'яті про культуру" та індивідуальної свідомості. Процес декодування тексту – це виявлення значущих елементів, що входять у цю систему, і відкидання несистемних. Читач у процесі читання тексту сам вибирає семіотичні системи, але не довільно, а детерміновано соціальними факторами культури. Текст покликаний ініціювати складні процеси смислотворення в мозку соціологізованого суб'єкта» [1, с. 411].

В останні десятиліття в літературознавчій семіотиці все більшого поширення набуває термін «фрейм», що походить від англійського слова «frame», котре перекладається як «рамка, каркас, окремий кадр фільму»; «будова, структура, система». Поняття фрейму зі значенням: ієрархічно впорядкована «структура даних для репрезентації стереотипної ситуації», тип моделювання певної стандартної реальності − уведене до наукового простору в 1974 році дослідником штучного інтелекту М. Мінським у монографії «Фрейм для репрезентації знань» (1979). Його поява мотивована потребами «одержати можливість пояснити феномен сили й "швидкої дії" людського мислення» [8, с. 6]. На думку американського вченого, саме фрейм як збільшений стандартизований елемент мислення з чіткою структурою здатний утворити «фундамент для розгортання процесів сприйняття, зберігання інформації, мислення і розробки мовних форм спілкування" й презентувати знання» [8, с. 6].

Концепція фрейму найбільш універсально подана в такій дефініції: «Фрейм − структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості (пам'яті) людини або інтелектуальній системі й призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ситуативному шаблоні» [10]. Загалом фреймом називають певну структуру, яка є частиною чогось цілого, що несе актуальну інформацію.

Для нашого дослідження важливо, що етимологічне значення слова «фрейм» перегукується з поняттями «портрет», «кадр» (кожен кадр відеозйомки є окремим фреймом), що й зумовлює доцільність коментування специфіки наповнення його змістом в описі зовнішності героя документального твору. Портрет у його тканині − структурно й тематично чітко означений фрагмент, що подає еталонні мовленнєві ситуації,

добре відомі з життєвого досвіду письменника або спеціальних знань, пов'язаних з потребами лаконічно змалювати характер історичної особи через її зовнішність, щоб стати в структурі документального твору площиною для нових ситуацій (сцен), якими можуть бути будь-які життєві колізії документального персонажа, що, однак, у творчій стратегії образу та у сприйнятті його читачем корегуються портретним описом. Сказане дає підстави кваліфікувати портретний опис як фрейм.

На тло процесу портретування в документальному творі легко екстраполюються пояснення М. Мінським сутності та особливостей структури фрейму. Ключовим для своєї теорії американський вчений вважає «той факт, що людина, намагаючись пізнати нову для себе ситуацію або по-новому поглянути на вже звичні речі, вибирає зі своєї пам'яті деяку структуру даних (образ), звану <…> фреймом, з таким розрахунком, щоб шляхом зміни в ній окремих деталей зробити її придатною для розуміння більш широкого класу явищ або процесів. <…> З кожним фреймом асоціюється інформація різних видів. Одна її частина вказує, яким чином слід використовувати конкретний фрейм, інша − що ймовірно може спричинити за собою його використання, третя − що слід зробити, якщо ці очікування не підтвердяться» [8, с. 6–7].

На погляд М. Мінського, фрейм структурується з вербальних/текстових і позатекстових смислів. У ситуації, стандартній для будь-якого письменника, − змалювання зовнішності свого героя – автор документального твору оперує класичними фреймами й докладає чимало зусиль, щоб створити нові. Він оживлює у своїй пам'яті змістову і формальну структуру образних словесних портретних описів − фреймів, своєрідних «шматочків» інтелектуальної й культурної системи українського народу, почерпнутих з фольклору, створених іншими митцями, щоб означити нову ситуацію, відкореговану творчими планами, жанровою природою твору, зосередженням уваги на відтворенні зовнішності й характера реальної особи за документальними джерелами. Так викристалізовується фрейм «портрет героя документального твору», заснований на ситуативному діяльнісному та мовленнєвому шаблоні. Це ієрархічно упорядкована структура, що моделює стереотипну ситуацію у творчості лише для того, щоб цей «каркас», наповнений новими деталями, став «кадром», який репрезентує явища вже іншого класу (документального портрета). Новий фрейм асоціюється з багатоплановою інформацією різних видів, що дозволяє виділити типове й індивідуальне, фактологічне й образне,

свідоме й підсвідоме, національне й загальнолюдське, розкодувати знаки авторських інтенцій і ймовірного читацького очікування.

Р. Шенк, який досліджував питання застосування фреймів у моделях розуміння смислу зв'язаного тексту, у праці «Обробка концептуальної інформації» (1980) [13] виділяє два типи фреймових структур: сценарії та плани, що складаються з послідовності елементарних дій, об'єднаних у певні класи, наприклад: відтворення зовнішності людини. Під сценарієм розуміється «детермінований каузальний ланцюг концептуалізацій, що описує стандартний перебіг подій у будь-якій відомій ситуації. Окремі події пов'язані між собою за принципом причинно-наслідкового ланцюга: результатом кожної дії стає ситуація, де є можливою чергова подія. Основна функція сценарію полягає в керуванні процесом виведення наслідків. Сценарії описують стандартні, типові ситуації реальності; вони складаються з назви ситуації, ролей, тобто імен учасників ситуації, переліку причин виникнення певної ситуації та набору сцен, де кожна сцена описана як набір елементарних дій» [10]. Так, типову ситуацію в креативному процесі передає сцена «опис портрета героя документального твору», що входить до сценарію «зображення зовнішності людини», учасниками якої є автор (суб'єкт дії) та історичний персонаж (об'єкт), її можна показати як послідовність таких творчих дій: змалювання зовнішності людини, кореляція «мазків» з реальністю, акцентування на якійсь концептуально вагомій рисі, яка покликана виконувати сюжетотворчу функцію, бути «скріпом» у ланцюжку «текст – портрет − текст», свідоме замовчування непривабливих рис, які розходяться з авторською концепцією образу героя, уведення маркерів часу й простору, що помітно в описі, наприклад, костюма тощо. Костюм реальних героїв XIX століття (І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, Ганна Барвінок) суттєво відрізняється від описів убрання документальних постатей XX століття (П. Тичина, І. Сікорський, О. Довженко, Є. Маланюк, У. Самчук, М. Бажан) тощо.

«Плани − це засіб, за допомогою якого встановлюються причинно-наслідкові зв'язки між сценаріями. План описує стандартну послідовність дій людини в тому чи іншому випадку; він складається із сцен та сценаріїв, що ведуть до певної мети» [10]. Слід відзначити, що в документальному творі, можуть бути порушені причинно-наслідкові зв'язки між сценаріями портретування (описами героя в молодості, зрілому віці, за робочим столом, на тлі природи, уві сні тощо), це мотивовано різними естетичними потребами, зокрема тим, щоб чергування ретроспективних

та проспективних планів зображення та порушення часопросторових зв'язків підтримувало інтригу й стимулювало читацький інтерес.

Поряд з динамічними фреймами – сценаріями та планами – виділяються ще й статичні, які можна вважати аналогами певних лінгвістичних структур. І. Штерн вказує на такі їхні різновиди [14, с. 290], що, додамо, наповнюються своєрідним змістом у фреймах-портретах: 1) поверхнево-синтаксичні, що відповідають дієслівним та іменним структурам: «Яскраво-сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи» [5, с. 385] у Ліни Костенко, героїні спогадів І. Жиленко; 2) поверхнево-ситуативні, що репрезентують ситуацію на рівні тлумачень метафоричних слів: «Темно-карі очі; чорні, аж жагучі, мов крила летючих птиць» 9, с. 6] у матері В. Сосюри («Третя Рота»); 3) тематичні – опис конкретної ситуації; Л. Глібов у театрі в романі Вас. Шевчука: «Старий байкар сидів, підперши рукою голову, й з цікавістю роздивлявся людей довкіл» [12, с. 455]; 4) узагальнюючі, що задають типи та класи ситуацій тощо: «Кароліна стояла в білому вельоні й весільній сукні, залита співучим промінням прожектора, така, як він запам'ятав її, коли вона востаннє затримала свою руку в його руці, сідаючи в карету біля київського готелю "Континенталь"» – це останній портрет коханої І. Сікорського в романі В. Даниленка, яку він бачить уві сні перед смертю, ніби узагальнюючи прожите життя [3, с. 277]. З огляду на предмет нашого дослідження класифікацію І. Штерн можна доповнити ще й іншими різновидами статичних фреймів, у яких зафіксовані гендерні, національні, вікові, соціальні, часо-просторові стандарти (усталені, схеми, зразки), котрі ідентифікують носіїв портретів.

Дослідниця С. Жаботинська за основу своєї типології фреймів бере принцип логічності й виділяє п'ять таких структур:

«1. Предметноцентричний фрейм, який складається із системи пропозицій, коли до одного й того ж логічного суб'єкта приєднується декілька логічних предикатів; у центрі уваги перебуває сам предмет. 2. Акціональний фрейм, конституентатами якого є декілька предметів, які наділяються семантичними ролями, акцент зміщується на взаємодію одного предмета з іншими. 3. Партонімічний фрейм, предметні сутності якого співвідносяться між собою як ціле і його частина. 4. Гіпотонімічний фрейм, у якому предметні сутності поєднуються родо-видовими відношеннями. 5. Асоціативний фрейм, що ілюструє відношення схожості, яке базується на зближенні концептів у мисленні самого індивіда» [10].

Кожен із вказаних типів фреймів виявляє свою своєрідність в дискурсі портретування в документальному творі, проте три з них – партонімічний,

гіпотонімічний та асоціативний найпродуктивніше моделюють специфіку цього креативного процесу, указуючи на родо-видові відношення та взаємозв'язки цілого і частини між текстом усього документального твору й портретним описом як його компонентом, а також асоціативну концептуалізацію відношення схожості між зовнішністю реальної особи і відтвореним її портретом.

Технологія прикладної семіотики частково виявляється у докладанні знань із знакової теорії до моделі розуміння тексту документальної літератури, зокрема до формування моделі документального портретування, що вказує на нові підходи в галузі гуманітарних наук. І. Штерн, посилаючись на уведену Д. Поспєловим дефініцію «знаки-фрейми», яка вказувала на універсальний характер знака й ідентифікувала семантичний трикутник як своєрідний фрейм, відзначає, що «здатність знаків-фреймів поєднувати фактуальну інформацію з образною вже зараз частково реалізована у системах "Текст – Малюнок (у нашому розумінні: портретний опис. – *А. Г.*) – Текст"» [14, с. 302–303].

Батько фреймової теорії М. Мінський зауважував: «У своїй праці я висловив здогад, що розум дані будь-якого сприйняття звичайно інтерпретує у термінах раніше набутих структур, пристосованих до опису, – у фреймах» [10]. Розкриваючи предмет свого дослідження, ми теж «у термінах раніше набуті структури» (фрейми) уписували в координати семіотики.

Важливі категорії літературознавчої семіотики активно залучаються до поля наукових інтересів сучасних філософів, теоретиків літератури, культурологів, які, застосовуючи їхній понятєвий зміст у своїх дослідженнях, сприяли популяризації новітніх термінів.

Семіотика дозволяє провести чітку межу між документальним портретом і художнім. У художньому або фікційному портреті денотат містить ім'я героя, яке є плодом фантазії автора, що не корелюється з жодним іменем реального героя. Це ім'я розраховане на множинність його сприйняття. Докладний опис зовнішності героя, розкриття його внутрішнього світу – значення портрета – також є множинним у сприйнятті, оскільки є цілковитим продуктом фантазії автора, кожний штрих портрета героя є сконструйований письменником у відповідності з власним задумом, естетичними переконаннями, рівнем художньої майстерності, настроєм у момент творчого акту тощо. Це ж стосується й сенсу такого опису. Художник слова має право робити наголос на будь-якому

складнику портретної характеристики, аби таке акцентування відповідало його суб'єктивному баченню змодельованої ним особистості.

Бібліографічні посилання

1. Введение в литературоведение. Основы теории литературы: ученик / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; под общ. ред. В. П. Мещерякова. 3-е изд., перераб. и доп. Москва: Изд-во Юрайт, 2012. 422 с.
2. Грищенко А. П. Лексикологія. Знакова природа слова. Лексикологія // Сучасна українська мова: підручник / за ред. А. П. Грищенка. Київ: Вища школа, 1993. 366 с.
3. Даниленко В. Капелюх Сікорського. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. 290 с.
4. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 457–477.
5. Жиленко І. Homo feriens: спогади / передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. 816 с.
6. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
7. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 656 с.
8. Минский М. Фреймы для представления знаний. Москва: Энергия, 1979. 152 с.
9. Сосюра В. М. Третя Рота: роман / упор. С. А. Гальченко, В. В. Сосюра; післямова і прим. С. А. Гальченка. Київ: Рад. письменник, 1988. 359 с.
10. Фрейм. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Фрейм_(психологія)].
11. Фрумкина Р. М. Концепт, категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика: сб. обзоров. Москва: ИНИОН РАН, 1992. С. 33–41.
12. Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм: Микола Лисенко: роман / передм. В. Кирейка. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 608 с.
13. Шенк Роджер К. Обработка концептуальной информации / пер. с англ. Г. В. Сенин; под ред. В. М. Брябрин. Москва: Энергия, 1980. 360 с.
14. Штерн І. Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: енциклопедичний словник для фахівців з теоретичних гуманітарних дисциплін та гуманітарної інформатики. Київ: «АртЕК», 1998. 336 с.
15. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. Москва: ЛИА Р. Єлинина, 2000. 367 с.
16. Frey G. Symbolische und ikonische Modelle // Synthese. Vol. 12, № 2/3. Proceedings of the Colloquium: The Concept and the Role of the Model in Mathematics and Natural and Social Sciences (Sept., 1960). P. 213–221.

НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Тетяна Черкашина

Художньо-біографічна проза відома ще з часів античності, проте не втрачає вона своєї актуальності й у XXI столітті. З кожним роком з'являється все більше яскравих зразків цього виду документалістики.

Якщо на початку минулого століття точилася суперечка щодо домінування між романізованими й документальними біографіями, то сьогодні ми маємо широке жанрово-стильове та типологічне розмаїття художньо-біографічної прози.

Усе частіше автори починають відходити від загальноприйнятих норм і канонів побудови художньо-біографічного твору, основними серед яких є правдивість зображення образу видатної особи, високохудожність оповіді, опора на справжні документи та факти, неупередженість біографа, глибоке занурення в психологію головного героя тощо; та звертати увагу на альтернативні й фіктивні життєписи, в яких органічно переплелися правда та вимисел.

Все активніше йде гра формою художнього життєпису, який може поставати не лише у вигляді логічно-послідовного тексту з дотриманням чіткої хронології подій, а й у вигляді мозаїчного набору текстових блоків, що взаємодоповнюють та взаємоуточнюють один одного. Типовим для художніх біографій останніх років стає переплетення життєпису реальної історичної особи з життям вигаданих персонажів. Водночас справжній або альтернативний життєпис реальної особи стає ключем до розуміння мотивації дій та вчинків вигаданих персонажів.

Поява різнопланових художніх життєписів (канонічних і неканонічних), своєю чергою, не може не привертати увагу численних

дослідників цього виду документалістики (дивись з цього приводу [3; 4; 6; 10; 11; 13; 14; 16]).

Існує кілька типів художньо-біографічної прози, що різняться між собою:

– основним предметом зображення (як-от «традиційні, або сюжетно-подієві» [2, с. 10], в яких «роль авторського домислу мінімальна, а головний акцент робиться на художньому аналізі документально засвідчених подій життя та вчинків героя» [2, с. 10]; й «асоціативно-психологічні» [2, с. 10], в яких «домінує художнє дослідження психології, внутрішнього світу героя» [2, с. 11];

– повнотою охоплення життєвого шляху видатної особистості (ідеться про повні, або комплексні життєписи, які всебічно докладно відтворюють увесь життєвий та творчий шлях головного героя від народження до смерті; і часткові біографії, що звертаються лише до певного, зазвичай найяскравішого, етапу життєдіяльності видатної особистості);

– ступенем зверненості до творчої спадщини головного героя (наприклад, англосаксонські, «в яких багато цитуються та перефразуються тексти письменника» [1, с. 278]; і фактографічні, «які не торкаються безпосередньо творчості письменника» [1, с. 278] життєписи);

– домінуючим аспектом (у цьому випадку, ми виокремлюємо змістовно-смислові, в яких основну увагу зосереджено на інформативній насиченості твору новими або маловідомими фактами життєдіяльності головного героя художньої біографії; і формалізовані художні біографії, в яких основний акцент робиться на динамізмі форми та незвичності конструювання текстової площини);

– правдивістю відтворення образу видатної особи (зокрема канонічні, або реальні, життєписи, що не виходять за межі загальноприйнятого тлумачення цього образу та побудовані за критерієм істинності зображення, спираючись на справжні біографічні документи й факти; і неканонічні, або альтернативні, в яких автор з певних причин відображає нетрадиційну, часом суперечливу, точку зору на зображену особистість, відходячи від критерію правдивості змалювання образу конкретно-історичної особи) тощо.

Художньо-біографічний текст постає системою, що складається з перітексту й основного тексту.

Перітекст, своєю чергою, складається з трьох частин: передтекстової (що містить ім’я (псевдонім) автора, заголовок, підзаголовок, присвяту, епіграф до всього твору, передмову), поміжтекстової (яку складають

епіграфи до частин, книг, розділів; внутрітекстові й підрядкові примітки; внутрішні заголовки) та післятекстової (яка об'єднує післятекстові примітки, епілог, післямову, позначення дати й місця написання твору, коментарі, додатки, зміст тощо).

Перітекст виступає вторинним по відношенню до основного тексту та виконує допоміжну роль у сприйнятті й інтерпретації основного тексту, виявляючи водночас високий ступінь авторської присутності.

Ім'я (псевдонім) автора встановлює наративний контакт з читачем, зацікавлює його, формує читацький горизонт очікування. Обов'язковою наративною умовою є те, що ім'я автора нетотожне імені головного персонажа. Воно може виступати гарантом подальшої оповіді, особливо якщо йдеться про імена відомих літераторів, які створили низку художньо-біографічних творів, виробивши власний стиль написання художніх життєписів; про імена відомих письменників, які створили лише одне художньо-біографічне полотно, що не виходить за межі їхнього індивідуального творчого стилю; про імена відомих перекладачів, журналістів, вчених та інших, які з певних причин створили один художньо-біографічний твір. Тому ім'я (псевдонім) автора прогнозує майбутній стиль оповіді та виступає гарантом її якості.

Заголовок постає візитною карткою художньо-біографічного твору й відповідає за встановлення наративного контакту між автором і читачем. Характерним є те, що більшість заголовків прямо чи опосередковано вказують на біографічне спрямування подальшої оповіді (зокрема завдяки зазначенню в назві імені головного героя художнього життєпису чи певного лейтмотиву, що викликає стійкі асоціації з його особою; вживанню лексем на позначення біологічного часу існування людини; використанню цитат з творчості героя й таке інше). А отже, на рівні заголовку формується читацький «горизонт очікування». У випадку з важкими для дешифрування описовими заголовками на допомогу читачеві приходить підзаголовок, який виступає допоміжним засобом розкриття авторських інтенцій.

Звертаючись до підзаголовку, читач має змогу конкретизувати або дешифрувати головний заголовок, дізнатися про жанрово-стильові особливості твору, отримати додаткову інформацію щодо головного героя художнього життєпису (як-от його ім'я, професію, сферу творчої діяльності тощо).

На рівні передмови відбувається укладання наративного контракту читання між автором та читачем. Водночас читачеві гарантується правдивість і високохудожність подальшої оповіді, розкриваються таємниці

авторського тексту, формується читацький горизонт очікування. Характерним є попереднє ознайомлення з постаттю головного героя (у випадку з авторськими передмовами) та автором художнього життєпису (у передмовах від імені інших осіб), обґрунтування вибору цього героя, пояснення джерельної бази й історії написання біографії, роз'яснення творчої манери художнього біографа (у передмовах від імені інших осіб) тощо.

Система внутрішніх заголовків, що є факультативним компонентом, деталізує загальний заголовок та допомагає структурувати оповідь. Здебільшого читач має справу з двома типами внутрішніх заголовків: прозорими (щодо подальшого змісту твору) внутрішніми заголовками, які складаються в систему за одним принципом (як-от: за принципом рубрикації, періодизації тощо) чи є змішаного типу; та образно-поетичними внутрішніми заголовками, що не містять прямих вказівок на біографічне спрямування твору.

Примітки допомагають конкретизувати зміст основного тексту. Зазвичай читач має справу з трьома типами приміток, кожний з яких має своє функціональне призначення. Ідеться про нейтральні, з позиції авторського впливу на читача примітки (перекладні, лінгвокраїнознавчі, етнографічні, історичні, біографічні, бібліографічні тощо), метою яких є переклад й уточнення вживання іноземних слів, словосполучень, ідеоматичних виразів, конкретизація згаданих у тексті етнографічних чи історичних реалій, надання інформації про осіб, імена яких використані в тексті, про джерела твору; метанаративні примітки, основним призначенням яких є розширене коментування подій за рахунок уведення коментарів інших інтерпретаторів; та акцентні авторські примітки, основним призначенням яких є вплив на читацьке сприйняття твору через безпосередні звернення автора до читача.

Додатки виконують конкретизуючу функцію й допомагають якнайповніше відтворити життєпис видатної особистості, узагальнити основні біографічні факти, згадані у творі, надати інформацію про стан розробки теми іншими дослідниками.

Тому на рівні перітексту титульний автор готує читача до сприйняття основного тексту художньої біографії, скеровує його лабіринтами біографічної оповіді, допомагає зрозуміти основний текст художнього життєпису, формує правильне (на думку автора) тлумачення образу головного героя.

Основний текст художньої біографії зазвичай будується за усталеною схемою. Водночас кожний з типів художньо-біографічного письма має свої наративні та структурні особливості.

Так, для змістовно-смислових художніх біографій основним є орієнтація на інформативно-повчальне спрямування твору. Це комплексні біографії, які всебічно висвітлюють життя й діяльність видатної особистості на тлі сучасної для неї епохи та орієнтуються на змістовно-смислову частину твору. Автори цього напрямку біографіки створюють вичерпні життєписи інформативного спрямування, не забуваючи й про морально-етичне чи естетичне виховання читачів. Водночас здебільшого автор відходить на задній план і займає позицію «офіційного писаря» [12, с. 156] та історіографа, що залишає за собою роль незримого копіткого дослідника й гарного психолога, який збирає матеріал щодо головного героя, ґрунтовно його аналізує, відвідує місця, які так чи інакше пов'язані з життям та діяльністю героя, зустрічається з людьми, які особисто з ним знайомі (якщо йдеться про життєпис сучасника) й надає правдиву, достовірну, документально підтверджену інформацію читачеві.

У сюжетно-подієвих змістовно-смислових художніх біографіях (прикладами яких є «Еміль Золя» А. Труайя, «Прометей, або Життя Бальзака», «Олімпіо, або Життя Віктора Гюго» Андре Моруа, «Байрон» Ф. Гросскурт, «Оскар Уайльд, або Правда масок» Ж. де Ланглада, «Вольтер» В. Коптілова тощо) провідна роль відводиться постаті головного героя, його приватному, творчому, суспільному життю, яке постає репрезентатором своєї доби, з її настроями, віяннями й проблемами. Здебільшого оповідь доручається всезнаючому наратору з необмеженою перспективою бачення у формі третьої особи однини, що не протиставляється авторові твору та виступає основною оповідною інстанцією.

Автор і читач на текстовому рівні можуть бути виражені не лише імпліцитно, а й експліцитно. Автор може бути дистанційованим та не впливати безпосередньо на читацьке сприйняття твору. Однак більш типовим є безпосереднє авторське втручання в хід біографічної оповіді (коли автор постає в якості авторитетного дослідника, свідка описуваних подій чи безпосередньо дійової особи), щоб допомогти читачеві розібратися в лабіринтах оповіді, безпосередньо виразити авторську позицію чи ознайомити з суто авторськими здобутками, розповісти про особисте враження від героя-сучасника автора чи розказати про авторську подорож шляхами героя з метою пошуку нових або малодосліджених фактів його біографії. В останніх двох випадках автор може виражатися експліцитно.

Читач водночас постає в якості стороннього спостерігача, старанного учня, що цілком довіряє авторові, чи в ролі співучасника авторської оповіді. Він може бути або дистанційованим від автора та романного світу,

або максимально до них наближеним завдяки зміні текстової стратегії й переходу на один смисловий рівень з автором, оповідачем чи персонажами. Це стає можливим завдяки використанню особового займенника МИ в значенні «Я-оповідач + ТИ-автор + ТИ-читач», використанню дієслів у формі першої особи множини, застосуванню явища металепсису, вживанню слів-маркерів контактоутворення та контактопідтримки тощо. Водночас основним є засвоєння змістовно-смислової частини твору, що цілковито відповідає вимогам правдивості відображення життєпису видатної постаті минулого чи сучасності.

В асоціативно-психологічних змістовно-смислових біографіях (наприклад, «Саксаул у пісках» Р. Іваничука, «Довга дорога вночі» М. Красуцького, «Дійство у п'ятому вимірі» Б. Певного, «Скарбами землі зігрітий» В. Губарця й І. Падалки, «Сторонець» Р. Андріяшика тощо) для кращого розуміння психології героя автор уводить його до частково вигаданого романного світу, в якому видатна особистість постає на тлі сучасної їй епохи в реальному історичному, суспільному та культурному оточенні.

Для цього наративного типу характерним є белетризація життєвого шляху головного героя, самоусунення автора на текстовому рівні, дистанційованість наратора від фабульного простору твору, розкриття внутрішнього світу героя через образ наратора, що є носієм авторських інтенцій, і через складну систему взаємовідносин з навколишнім світом, опосередкований вплив на читача через вибір видатної постаті, що має бути зразком для наслідування, та через загальну ідеологічну й стилістично-емоційну тональність твору.

Окремим різновидом є асоціативно-психологічні художні життєписи, в яких у таємницях власної душі намагається розібратися сам герой біографічного твору (наприклад, «Сповідь на вершині» І. Муратова, «Я, Богдан» П. Загребельного, «Суд» Г. Штоня). Герой, протиставлений авторові за соціальними характеристиками, виступає одночасно об'єктом і суб'єктом оповіді. І саме крізь призму його свідомості відтворюються події, описані у творі.

У формалізованих художніх життєписах (наприклад, «Поет з берегів Рейна. Життя й страждання Генріха Гейне» Л. Копелева, «Габріель Гарсія Маркес. Шлях до слави» Ю. Папорова, «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє» А. Переса-Реверте, «Код да Вінчі» Д. Брауна, «Траекторія краба» Г. Грасса, «Баудоліно» У. Еко тощо) основний акцент робиться на динаміці форми. Читач визнається за

рівного й стає рівноправним учасником авторської гри не тільки з власним текстом (-ми), а й з текстами інших авторів. Автор може звертатися до гри лише з формою (стикаючи в одному творі асоціативно-психологічні та сюжетно-подієві життєписи, що взаємодоповнюють і взаємозбагачують один одного), проте найчастіше – до гри не лише з формою, а й зі змістом художньо-біографічного твору.

В іншому випадку, життєпис реально існуючої видатної особистості стає ключем до розуміння основних сюжетних ходів вигаданого романного світу й може бути вторинним по відношенню до фіктивної біографії вигаданого або легендарного персонажа, що знаходиться на перших позиціях художньої оповіді.

Здебільшого йде комбінаторна гра автора не тільки з читачем художньо-біографічного твору, а й з власним текстом (-ми), і текстами інших авторів. Автор створює альтернативний або фіктивний життєпис видатної постаті минулого, розташований сторінками твору у вигляді розрізнених біографем або децентрованих смислових блоків; відтворює множинність інтерпретації образу видатної особистості; органічно переплітає правду та вимисел; стикає на одному текстовому просторі два й більше текстів: вигаданий романний світ і справжній або альтернативний життєпис реальної історичної особи, основний текст твору та mise en abyme, «свій» текст (-ти) і тексти інших авторів.

Читачеві водночас пропонується залучитися до авторської гри зі збиранням біографічної мозаїки в єдине органічне ціле; розмежуванням правди і вигадки в альтернативних та фіктивних біографіях шляхом проведення власного біографічного розслідування; дослідженням співприсутності двох і більше текстів в одному й тому ж просторі (ідеться про метатекстуальні та гіпертекстуальні ігри); відшукуванням уривків текстів інших авторів і з'ясовуванням їх ролі в цьому тексті (інтертекстуальні ігри).

Для текстів художньої біографії типовим є те, що автор не приховує своєї присутності в тексті, через що нерідко йде нерозрізнення понять *образ автора – образ оповідача*. На одному змістовому рівні ми маємо опосередковані текстом відношення автор – читач, на іншому – відношення оповідач – персонажі. Оповідач може входити безпосередньо до фабульного простору тексту (якщо це не суперечить критерію істинності художньо-біографічного твору), а може залишатися поза ним. Це вже буде залежати від стратегічних і тактичних інтенцій автора. Зазвичай під час аналізу тексту наратологи звертаються лише до

фіктивних інстанцій – оповідача та персонажів, ігноруючи й конкретного, й абстрактного авторів. Виходить, що читач має справу безпосередньо з наратором. Але це не завжди так. Доволі часто читач має справу із авторською свідомістю, що виражається й відповідно виявляється на всіх рівнях художньо-біографічного тексту. Як відзначає О. Мельничук: «Оповідь у тексті доручається автором оповідачу, який може займати різноманітні позиції не лише по відношенню до автора, а й по відношенню до фабульного простору» [9, с. 196]. Тому у художньо-біографічних текстах оповідач не протиставляється авторові й знаходиться поза фабульним простором, але водночас оповідач не є головним персонажем.

Отже, звертаючись до тріади автор – текст – читач, ми маємо справу з опосередкованим комунікативним процесом. На текстовому рівні автор опосередковано намагається залучити читача до співпраці. У цьому йому допомагають мовленнєві, композиційні та графічні засоби (так звані *тактичні авторські інтенції*). Як правило, на рівні *сильних позицій тексту* (назва, епіграф, початкова та кінцева позиція) йде встановлення наративного контакту, формується читацький *горизонт очікування*, укладається наративний *контракт читання*. Через посередництво оповідача та головного персонажа, читачеві гарантується подальша правдивість оповіді. І вже на рівні передмов, читач запрошується до співучасті, як скажімо: «На закінчення цього коротенького слова **ми хотіли б запросити читача** вирушити, долаючи в уяві простір і час, у Францію вісімнадцятого століття, де нам випаде нагода ближче познайомитися з людиною, яка, крім багатьох інших чеснот, відзначалася ще й рідкісною, просто-таки вражаючою працьовитістю» [7, с. 108]. У наведеному уривку перше, що звертає на себе увагу – це використання особового займенника МИ. І відразу постає питання – хто, окрім оповідача запрошує до співпраці? Використання займенника МИ в значенні «Я-оповідач + персонажі» малоймовірне, бо оповідач безпосередньо не взаємодіє з персонажами. Він знаходиться у світі, де розповідають, а персонажі – у світі, про який розповідають. Виходить, що МИ – це Я-оповідач + абстрактний автор. І таким чином, автор через посередництво оповідача взаємодіє з читачем. Але, крім цього, імпліцитний автор виступає вже не як текстова категорія, а «як одна з оповідних інстанцій тексту» [9, с. 50], тим самим наближуючись до читача. У біографії-есе Віктора Коптілова «Вольтер» при аналізі тексту ми бачимо, що імпліцитний автор породжує імпліцитного читача: «Отже, в дорогу, читачу, до далеких обріїв позаминулого століття» [7, с. 109]. І надалі ми вже маємо справу не лише з оповідачем, а

й з імпліцитним автором та імпліцитним читачем. Тому зустрічаючи в тексті: «Якщо **ми повіримо** цьому твердженню...» [7, с. 109], перед нами вже МИ в значенні «Я-оповідач + імпліцитний автор + імпліцитний читач». Таким чином, імпліцитний читач опосередковано входить до оповідних інстанцій тексту, змінюючи цим свою текстову стратегію:

автор – читач

---------- – автор, читач, оповідач – персонажі.

оповідач – персонажі

Вдаючись до цього композиційного прийому, автор підтримує психологічний контакт з читачем, залучає його до оповіді та ніби ставить на один змістовий рівень із собою та оповідачем. Так читач стає спостерігачем. І хоча він знаходиться поза фабульним простором тексту, він ніби є однією з оповідних інстанцій. У цьому разі, на нашу думку, йде порушення кордонів двох світів – світу, для якого оповідають (читач) та світу, який оповідає (наратор). Водночас всезнаючий аукторіальний оповідач вільно рухається в часі й просторі, змінюючи перспективи бачення. Імпліцитний читач, так само вільно, рухається за ним. Ось перед нами Вольтер – вісімнадцяте століття, Сіре, він працює над героїко-комічною поемою «Орлеанська діва». Наступний абзац – і оповідач з імпліцитним автором та імпліцитним читачем уже займається ретроспекцією образу Жанни Д'Арк, з'ясовують патріотичний символ, «яким Жанна стала згодом» [8, с. 93]. Протягом одного абзацу перед нами Париж (а не Сіре) вісімнадцятого століття та Україна двадцятого століття... Наступний абзац – і ми знову повертаємося до Сіре, до основної канви оповіді: «**Але повернімося** до тих часів, коли Вольтер читав друзям чергові пісні своєї поеми, яка поволі поширювалася в паризькому товаристві» [8, с. 93]. Як ми бачимо, зміна змістових рівнів відбувається двома способами:

1) використання особового займенника МИ в значенні «Я-оповідач + ТИ-автор + ТИ-читач»: «**Нас** у цій Вольтеровій книжці, певна річ, найбільше цікавить те, що французький письменник пише про Україну» [7, с. 120];

2) використання дієслів у першій особі множини: «**Дозволимо** собі збагатити цю колекцію припущень іще одним здогадом» [7, с. 115].

Отже, не відступаючи від законів творення художньо-біографічних текстів, імпліцитний автор разом із імпліцитним читачем через посередництво аукторіального оповідача, «долаючи в уяві простір і час» [7, с. 108], легко переміщуються з вісімнадцятого століття в двадцяте – і навпаки. Подібні пересування в просторі й часі є досить

природними, бо йдеться про текст художньо-біографічної прози, де головне – це всеохоплююча істина. Таким чином, завдяки стратегічним і тактичним інтенціям автора, через текстове посередництво (зокрема, за допомогою образу оповідача) імпліцитний автор може змінювати статус імпліцитного читача, наближуючи його до оповідних інстанцій тексту (водночас оповідні інстанції знаходяться поза сюжетною канвою тексту).

Автор може просунутися ще далі, не лише наближаючи читача до оповідного рівня, а й вводячи його опосередковано до фабульного простору тексту. Як, наприклад, у біографічній повісті А. Уссея «Король Вольтер». Як і в попередньому випадку, з метою зміни перспективи бачення, імпліцитний читач знаходиться на одному змістовому рівні з імпліцитним автором, який є тотожний оповідачеві. Отже, перед нами рівень оповідної інстанції. Це світ, де оповідають. На іншому змістовому рівні знаходяться персонажі – це світ, про який оповідають. Застосувавши такий композиційний прийом як металепсис, імпліцитний автор веде читача ще далі – вони, порушуючи кордони, стають на одну площину з персонажами:

оповідач, автор, читач

---------- – оповідач, автор, читач, персонажі

персонажі

Отже, спочатку імпліцитний автор й імпліцитний читач знаходяться на оповідному рівні. У цьому тексті читач здебільшого пасивний. Центром орієнтації для нього є «судження, оцінка та зауваження оповідача» [9, с. 70], де знаходиться імпліцитний автор. Аукторіальний оповідач має необмежену внутрішню й зовнішню перспективу бачення. Він не належить до персонажів твору, не є активним учасником художньо-біографічного процесу, він лише сторонній спостерігач максимально наближений до автора. За термінологією А. Домашнєва, І. Шишкіної та О. Гончарової – це «об'єктивний оповідач або автор-оповідач» [5, с. 72]. По відношенню до фабульного простору, «він існує ніби в іншому вимірі й зустрітися зі своїми героями не може» [9, с. 71]. Проте знаходячись на своєму оповідному рівні, він не приховує своєї присутності, вживлюючи в канву тексту особовий займенник Я: «**Я** б не помітив присутності Олімпії дю Нуає в житті Вольтера, якщо б не цей лист, який він написав графу Д'Арженталю серед снігів Берліну, 22 лютого 1751» [15, с. 118]. Присутність імпліцитного автора тотожного оповідачеві можна помітити майже на кожній сторінці тексту. У розділі «Двір Вольтера», оповідач наближений до автора змінює перспективу бачення. Йому стає затісно на

оповідному рівні. Імпліцитний автор та імпліцитний читач рушають за ним. Оповідач у фабульній площині твору з'являється раптово. Він один із численних гостей маєтку Вольтера. Оповідач добре обізнаний із традиціями Фернею та звичками його мешканців. Звідси висновок, що це не перша його подорож до маєтку французького мислителя. Трохи далі ми знаходимо підтвердження цій гіпотезі: «Так само, як й інші поети мого часу, **я любив приїздити** до Фернею» [15, с. 258]. Далі оповідач пояснює, що для нього, як поета, Ферней значить те саме, що Рим для художників, це свого роду Мекка для творчих людей. Але тепер ні оповідач, ні імпліцитний автор, ні імпліцитний читач не можуть вільно рухатися в загальній канві тексту, бо вони знаходяться на одному змістовому рівні з персонажами. Через це оповідач може розповідати лише те, що безпосередньо бачить, разом з автором та читачем він лише свідок описуваних подій, спостерігач. В його арсеналі вже немає документальних джерел – спогадів, архівів, які б всебічно розкривали персонажів твору. Оповідач має обмежену внутрішню перспективу бачення, він може лише робити припущення щодо внутрішнього світу своїх персонажів. Проте він має необмежену зовнішню перспективу бачення. Отже, оповідач серед гостей Фернею. Він спостерігає за ними вже не здалеку, а в процесі безпосереднього спілкування. Оповідач органічно вплетений в канву тексту: «Він [Вольтер] провів мене в парк. Поки я милувався справжнім блиском цього грандіозного природного утворення, він не дуже переймався природою... Він все більше нагадував мені Кандіда... На повороті з алеї ми зустріли падре Адама... "Падре Адаме, куди це ви прямуєте? – До церкви. – Ледарюго!" Улесливий падре не зміг утриматися від сміху. "Ви не забули, що вже час продовжувати нашу партію в шахи?" Ми повернулися до маєтку; пройшли в салон. Вольтер сів за стіл для гри й попросив кави» [15, с. 260]. Як ми бачимо, оповідач супроводжує Вольтера під час його прогулянок по Фернею, він свідок його зустрічей і розмов з різними людьми. І все це стає можливим завдяки металепсису. Персонажі ніби стають автономними, переміщуються на один рівень з оповідачем. У тексті металепсис виражено двома способами:

1) використанням особового займенника Я в значенні «Я-оповідач»: «**Я** зручно влаштувався навпроти Вольтера, який простягнув **мені** руку для привітання» [15, с. 258–259];

2) використанням особового займенника МИ у вузькому значенні «Я-оповідач + хтось із персонажів» та у більш широкому «Я-оповідач +

ТИ-автор + ТИ-читач + хтось з персонажів». Проте найтиповішим є «Я-оповідач + Вольтер»: «**Ми** повернулися до маєтку» [15, с. 260].

На думку О. Мельничук, «з'являючись у фабульному просторі й звертаючись звідти до читача, оповідач тим самим залучає його до оповіді й переводить читача на той самий рівень, на якому знаходиться він сам разом із персонажами. Читач так само як і оповідач, стає спостерігачем. Він знає стільки ж, скільки знає оповідач, тому разом з оповідачем він розбирається в перипетіях історії, разом із оповідачем намагається зрозуміти думки й почуття персонажів» [9, с. 168], особливо якщо згадати, що в цьому тексті оповідач має обмежену внутрішню перспективу бачення. Завдяки металепсису, імліцитний автор не лише запрошує до співучасті, а робить читача безпосереднім спостерігачем у надрах фабульного простору тексту. Тому ми вже не можемо говорити про звичайний вплив на читача через текстове посередництво. Явище взаємодії автора та читача значно складніше й в текстах художньої біографії має свою специфіку, бо ми маємо справу з реальною, а не вигаданою оповідю. Використовуючи металепсис, автор виконує умови *контракту читання* – оповідь має бути правдивою; а особиста присутність у тексті виступає гарантом істинності, з одного боку, та фактором зацікавленості, з іншого. Таким чином, явище металепсису в тексті А. Уссея «Король Вольтер» виконує такі функції:

1) перехід імпліцитного автора тотожного оповідачеві та імпліцитного читача на один змістовий рівень з персонажами;

2) заміна аукторіального всезнаючого оповідача на звичайного спостерігача із обмеженою внутрішньою перспективою бачення;

3) гарантія правдивості оповіді.

У текстах художньо-біографічної прози завдяки змінам текстової стратегії імпліцитний автор через посередництво оповідача може уводити імпліцитного читача до канви тексту. Водночас він може змінити текстову категорію читача не лише на оповідний рівень (наприклад, біографія-есе В. Коптілова «Вольтер»), а й на рівень персонажів тексту (наприклад, біографічна повість А. Уссея «Король Вольтер»), цим автор уводить читача до фабульного простору тексту. Зміна перспектив бачення дозволяє авторові залучити читача до взаємодії, а не лише виконати функцію впливу та переконання. Перетворюючись на співучасника оповіді, читач має змогу якнайповніше осягнути сутність тексту та декодувати авторські інтенції.

Таким чином, художньо-біографічна проза, що реалізується в численних жанрових та типологічних формах, виявляє високий ступінь активності автора й читача на текстовому рівні. На рівні перітексту йде встановлення наративного контакту, формується читацький горизонт очікування, укладається наративний контракт читання. У межах основного тексту активно застосовуються засоби контактоутримання (як-от: використання займенників і дієслів у формі першої особи множини, застосування явища металепсису тощо). Так реалізується комунікативне спрямування художньо-біографічної прози.

Бібліографічні посилання

1. Биографии и контрбиографии // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 274–279.
2. Галич А. А. Современная художественная документально-биографическая проза (Проблемы развития жанров): автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.08. Киев, 1984. 23 с.
3. Галич О. Глобалізація і квазідокументальна література. Рівне: ЛНУ імені Тараса Шевченка; видавець О. Зень, 2015. 200 с.
4. Галич О. А. Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 368 с.
5. Домашнев А., Шишкина И., Гончарова Е. Интерпретация художественного текста. Москва: Просвещение, 1989. 234 с.
6. Карачова Д. В. Вікторіанська біографія та її модифікація в XX столітті: дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Старобільськ, 2016. 198 с.
7. Коптілов В. Вольтер: біографія-есе // Вітчизна. 1997. № 1–2. С. 107–121.
8. Коптілов В. Вольтер: біографія-есе // Вітчизна. 1997. № 3–4. С. 86–100.
9. Мельничук О. Повествование от первого лица: интерпретация текста. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2002. 207 с.
10. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2009. 200 с.
11. Шевердіна А. П. Жанрові модифікації художньої біографії (на матеріалі української прози кінця XX – початку XXI століття): дис. … канд. філол. наук: 10.01.06. Луганськ, 2014. 212 с.
12. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина и Е. А. Цургановой. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Интрада – ИНИОН, 1999. 319 с.
13. Boyer-Weinmann M. La relation biographique : enjeux contemporains. Seyssel: Champ Vallon, 2005. 488 p.

14. Cline S., Angier C. The Arvon Book of Life Writing: Writing Biography, Autobiography and Memoir. London: A&C Black, 2010. 288 p.
15. Houssaye A. Le roi Voltaire. Paris: Bonaventure et Ducessois, 1858. 436 p.
16. Life Writing: Autobiography, Biography and Travel Writing in Contemporary Literature: Proceedings of a Symposium Held by the Department of American Culture and Literature Haliç University, Istambul, 19–21 April 2006 / ed. by Kordy Melikoğlu. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2007. 340 p.

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ХРОНОТОПУ У ТВОРАХ ВІКТОРІАНСЬКОЇ БІОГРАФІЇ

Дар'я Карачова

Художня біографія посідає важливе місце в літературознавстві. Вона є одним із найпопулярніших жанрових утворень, адже пропонує читачам нові й цікаві подробиці з життя відомих реальних героїв. Як зазначає Т. Черкашина, «художньо-біографічна проза відома ще з часів античності, проте не втрачає вона своєї актуальності й на порозі XXI століття» [12, с. 10]. Стосується це й вікторіанської біографії, яка є особливим різновидом художньо-біографічної літератури. Однією з найважливіших рис вікторіанської біографії можна вважати зображення життя певної історичної постаті, яке автор може реалізувати на основі документів та конкретних подій з її життя. Особливістю такої біографії також можна вважати глибоке занурення автора у внутрішній світ героя, його психологію. Важливим фактом є те, що образ героя біографічного твору часто ототожнюється з його прототипом. На наш погляд, під час аналізу художньо-біографічного твору треба чітко розрізняти всі відмінності та спільні риси героя з його історичним прототипом. Адже автори часто інтерпретують образ героя так, як цього потребує композиція твору. Найчастіше в таких творах образ героя не дуже різниться зі своїм історичним прототипом, але бувають і такі випадки, коли автори навмисно замовчують певні факти з життя героя, або навпаки, вигадують їх задля досягнення конкретної мети в зображенні певного образу. Реалізація художньої біографії може відбуватися в різних жанрах від оповідання до роману.

З появою в літературі вікторіанської біографії, вона по праву почала вважатися еталоном справжньої біографії. Вона вирізняється своєрідною манерою письма. Типологія вікторіанської біографії передбачає

позитивний пафос при створенні образу головного героя. Головним є його возвеличення. Жодних негативних проявів такий герой мати не може. Відбувається канонізація історичної особистості. Автори подібних біографій вважали, що вони навіки залишаться в історії літератури, зосереджуючись на ідеальному зображенні певної реальної особистості, відображаючи власне ставлення до неї та ту повагу в суспільстві, якою ця особистість користувалася за життя.

Важливим складником будь-якого біографічного твору є образ автора та його співвідношення із образом героя. Поняття «образ автора» є надзвичайно актуальним та конраверсійним у наш час, адже літературознавці мають певні розбіжності в його тлумаченні. «Теорія автора, – на думку А. Большакової, – є однією зі складних, протирічливих і водночас перспективних галузей у сучасній літературно-критичній думці» [4, с. 15]. Не даремно в літературознавстві ХХ століття стали розрізняти такі актуальні поняття, як «автор» та «образ автора».

Розглянемо докладніше тлумачення цих понять різними літературознавцями. Як стверджував М. Бахтін, «автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо) у кожному творі мистецтва» [3, с. 152], та уточнював, що «автор» і «герой» мають онтологічну та функціональну різницю. «Автор, як естетичний суб'єкт, формує життя героїв, як суб'єктів життя» [3, с. 154]. Із цим погоджується також і О. Чернишова, яка стверджує: «Ціле героя займає онтологічну різницю автора і героя, оскільки герой, будучи причетний до естетичного (поетичного) буття, виявляється причетним буттю авторському» [13, с. 32]. В. Виноградов же вважав, що «так званий образ автора – це справді образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ і він має автора, який створив його» [5, с. 14]. Проте він зосереджує увагу саме на «мовному образі автора» [5, с. 14], який «об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з наратором» [5, с. 14]. Говорячи про зв'язок між свідомістю автора і персонажами, літературознавець розглядає образ автора як «форму складних і суперечливих відношень між авторською інтенцією <…> та образами персонажів» [5, с. 14]. Це перегукується з концепцією М. Бахтіна, який наголошував на тому, що образ автора має іншу природу, ніж образи персонажів («автор» є вагомим елементом кожного з них).

Важливим питанням поетики є відтворення хронотопу в біографічних творах вікторіанського типу. Слід зазначити, що наукові системні дослідження часу і простору почались лише в середині ХХ століття.

Першим поняття «хронотоп» увів М. Бахтін у 1930-ті роки, але популярності його теорія здобула лише у 1970-х роках. М. Бахтін стверджував, що «хронотоп – це взаємозв'язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі» [2, с. 234], також він додавав, що «в літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Ознаки часу розкриваються у просторі й простір осмислюється і вимірюється часом» [2, с. 235]. Отже, погоджуючись з М. Бахтіним можна зробити висновок, що хронотоп утворює специфічну об'ємну дійсність, в якій розгортаються всі події. Не можна оминути увагою це питання, адже при зображенні реального героя у творах вікторіанської біографії хронологічні деталі відіграють надзвичайно важливу роль, вони не тільки допомагають документалізувати твір, але й значним чином сприяють розкриттю зображення образа героя в певний історичний момент його життя. Д. Лихачов зазначав, що «література більшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час – її об'єкт, суб'єкт і засіб зображення». Згідно з теорією науковця, «час фактичний і час зображуваний – вагомі сторони художньої цілісності твору» [8, с. 212]. Він наголошує на залежності художнього простору твору від намірів автора, адже автор має право будь-як регулювати художній простір твору (звужувати, розширювати, деталізувати, документалізувати його). Отже, згідно з Д. Лихачовим: «Простір в словесному мистецтві безпосередньо пов'язаний із художнім часом» [8, с. 215], що робить його важливим під час аналізу біографічних творів.

Таким чином, взявши за основу теорію М. Бахтіна, що стосується хронотопу й образу автора, перейдемо безпосередньо до аналізу біографічних творів.

Королева Вікторія належить до числа найвідоміших монархів XIX сторіччя. З нею пов'язана ціла епоха в історії Великобританії. У роки правління Вікторії, що розтягнулися майже на дві третини століття, Британія перетворилася на потужну індустріальну та наймогутнішу колоніальну державу світу. Ця неймовірна жінка своєю величчю творила не тільки історію, її життя та діяльність суттєво вплинули й на літературу, адже велич її постаті змусила письменників по-новому поглянути на літературу. Народ настільки обожнював свою королеву, що після її смерті все більше й більше письменників намагалися відтворити свою любов та пошану до королеви у власних творах.

В аспекті нашого аналізу заслуговує на увагу один із найяскравіших біографічних творів, присвячених королеві Вікторії, написаний відомим представником та реформатором вікторіанської біографії Л. Стрейчі в 1921 році під назвою «Королева Вікторія». Як відомо, Л. Стрейчі доволі іронічно ставився до зображення героїв своїх творів, проте цей твір можна назвати винятком, що підтверджує нашу думку про шалену повагу та популярність королеви серед народу, адже навіть ті автори, котрі завжди вирізнялись іронічністю зображення образу героя у своїх творах та не дотримувались чітких вікторіанських канонів, пишучи про королеву Вікторію, намагалися відтворити в її образі свою пошану та повагу до неї, адже «свідомість героя найчастіше передається через бачення автора. У такому випадку автор ніби передає героям частку своєї свідомості» [9, с. 166].

Стиль вікторіанської біографії вирізняється специфічним забарвленням лексики, спрямованим на підкреслення величі героя, відображення поважного ставлення автора до нього. І. Савенко стверджує, що «поняття стилю має на увазі єдність слова, образу, композиції та ідейної спрямованості твору. Стиль знаходить вираження в різноманітних елементах структури художнього твору. Тому автор так ретельно обмірковував кожен елемент твору, щоб всі вони чітко відповідали обраним автором цілям та ідеям» [10, с. 55].

Образ аристократії в біографії Л. Стрейчі зображується в притаманному для нього саркастичному та іронічному світлі, а от образ королеви навпаки, на тлі всього цього сарказму та іронії вирізняється величністю зображення, підпорядковуючись вікторіанським літературним канонам.

Л. Стрейчі висміює характери та пихатість знаті, проте про саму королеву пише доволі пафосно та велично, зображуючи її надзвичайно могутньою та мудрою, твердою в своїх рішеннях та шанованою суспільством: «Її поведінка викликала подив і захоплення. Розповіді про її дії носять відтінок щасливого передбачення. Її розум був швидким, рішення мудрими, висловлювання тактовними; вона виконувала королівські обов'язки з великою майстерністю» [11, с. 25]. Автор біографії неодноразово наголошує на значущості та мудрості Вікторії як монарха такої могутньої держави, і цим закономірно наголошує на деталізації цього моменту. Через цю деталізацію простежується певна авторська присутність, яка має відбиток авторського ставлення до свого героя.

У цій біографії образ королеви Вікторії різко контрастує з образами героїв з її оточення: «Огидні старигани, самозакохані та егоїстичні. Всі

вони розтанули, як зимовий сніг, і нарешті, переливаючись та світячись, прийшла весна» [11, с. 53]. На початок XX століття аристократія в Англії вже сприймалася як минуле. Саме тому, використовуючи контрастне зображення образів королеви Вікторії та аристократії, автор намагався відобразити своє негативне ставлення до цього відживаючого соціального прошарку.

Отже, для народу, представником якого є Л. Стрейчі, королева Вікторія була справжнім дивом, вона внесла в життя простих людей віру та любов до себе та до своєї країни. Авторський стиль вирізняється певною гармонійністю, поетичністю мови, всіляко підкреслюючи справедливість королеви, монаршу велич та її добрі наміри стосовно народу та країни. Особливо яскраво це простежується на контрасті образів королеви та її підданих, про що вже згадувалось раніше. Ідеалізуючи свою героїню, Л. Стрейчі показує, що Вікторія ніколи не була скупою на добре слово чи на добру справу, з молодих років королева завжди вирізнялася наполегливістю у своїх позиціях та політичних переконаннях: «Вона залишалася твердою. Переможець Наполеона не встояв перед непохитним самовладанням дівчини, якій ще не було навіть двадцяти років» [11, с. 79].

Образ автора також проявляється в тексті біографії через моделювання певних конструкцій (подій життя героя), проте ці конструкції передають лише загальну інформацію, яка не несе у собі жодної конкретизації. Увесь твір просякнутий персоніфікованістю зображення образу героїні, підкресленнями величі, непохитності та могутності королеви. В. Смілянська стверджує, що саме на основі тексту «в нашій читацькій свідомості постає певний людський образ – “образ автора”» [4, с. 17], а образ автора виявляє себе у творі суб’єктивним відтворенням ставлення до героя. Автор не залишає жодної можливості читачеві інтерпретувати образ Вікторії інакше як образ романтичної, доброї та величної жінки. Підтверджується це також і зображенням Л. Стрейчі складних політичних перипетій Букінгемського палацу, де образ королеви Вікторії у всіх випадках зображений переможно, адже розум та мудрість спонукають її на правильні вчинки та правильні рішення.

Навіть описуючи смерть королеви, автор не забув підкреслити в образі героїні її надзвичайну жагу до життя та активну участь у керуванні державою. Вона боролася до самого кінця, не дивлячись на погане самопочуття та свій вкрай важкий стан. Королева до останніх хвилин цікавилася політичним життям своєї держави та вела бесіди з міністрами. Коли була опублікована новина про близьку смерть королеви Вікторії, то вся

країна почала сумувати, адже всі обожнювали свою королеву: «Вона стала невід'ємною частиною всього їх (підданих) існування, і те, що вони ось-ось її втратять люди відмовлялися розуміти» [11, с. 93]. Пафосний біографічний твір Л. Стрейчі, як зразок вікторіанської біографії, побудований так, щоб висловити чітке переконання автора: королева Вікторія навіки залишиться в історії і в літературі тим еталоном, якого так прагнуть досягнути письменники, адже вона уособлює цілу епоху, велич та непохитність духу.

Хронологічні рамки твору є значними. Л. Стрейчі намагається охопити в біографії все життя славетної королеви Вікторії, починаючи з років дитинства та закінчуючи останніми хвилинами життя цієї видатної жінки. Використання автором лінійного часу дало змогу відобразити зростання кількості подій. Цей твір характеризується конкретністю часових і просторових параметрів, адже всі події твору зосереджені в конкретній країні та в конкретний історичній період. Тривалість зображених автором окремих подій постійно варіюється, адже автор часто розширює часові межі твору, описуючи певну подію, наголошуючи на важливих для героїні подіях. «Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняються фабульно-сюжетний час і оповідно-розповідний (нараційний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між ними, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідає як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них» [7, с. 320]. Отже, читач має змогу ознайомитись не тільки із сюжетним часом твору, але й деталізувати певні моменти біографії королеви завдяки нараційному часу, до якого вдається автор.

Інакше виглядає королева у творі Ф. Олександра і Б. де л'Онуа «Королева Вікторія», героїнею якого є відома англійська королева. Автори, на відміну від Л. Стрейчі, який передусім робив акцент на діяльності Вікторії як королеви, зосереджують увагу на описах її приватного життя, а не відтворенні її монаршої діяльності.

Розкриваючи образ героїні саме через подробиці приватного життя, через призму її почуттів, переживань та емоцій, автори вимальовують читачеві певний привабливий психологічно умотивований образ Вікторії.

Хронологічна основа твору базується на використанні авторами лінійного часу, що дозволяє їм відтворити конкретний часовий простір, значно розширивши його за рахунок ретроспекцій, давши змогу читачеві послідовно осягнути та ознайомитись з усіма важливими подіями в житті

королеви. Твір характеризується зростанням кількості подій. Перцептуальний час біографії вимагає доволі докладного опису важливих подій у житті героїні, інколи з поверненням у минуле: шлюб батьків герцога Кентського і принцеси Луїзи Вікторії Саксен-Кобургської, народження Вікторії 24 травня 1819 року, акцентування уваги на подіях її дитинства, сходження на престол в 1837 році, яке спричинило бажане занурення у вир свят, балів, прийомів. Зауважимо, що «часові характеристики передають як певні біографічні параметри, так і календарні зміни» [6, с. 25], адже «простір і час не відділені один від одного і утворюють єдиний просторово-часовий континуум» [9, с. 67]. Загалом хронотоп відіграє надзвичайно важливу роль в цій біографії, адже автори приділяють доволі багато уваги певним хронологічним деталям, конкретизуючи час і місце подій, привертаючи до них увагу читача та даючи йому змогу без перешкод орієнтуватись в конкретній хронологічній послідовності важливих життєвих подій із життя королеви Вікторії.

Використання автором окремих хронологічних дат сприяє підтвердженню не тільки документальності твору, але й створенню своєрідного образу героїні в той чи інший конкретний період життя, значно звужуючи часові рамки зображуваної ситуації та отримуючи змогу створити багатовимірний діалектичний образ Вікторії. Зміни, що ведуть до еволюції образу героїні автори пояснюють впливом різних життєвих обставин, які сприяли становленню королеви як конкретної історичної особистості. Наприклад, автори акцентують увагу читача на втраті обожнюваного чоловіка Вікторії в 1861 році, що викликало тривалу депресію в королеви, і в країні навіть заговорили про можливість скасування монархії та проголошення республіки. Письменники психологічно точно відтворюють ситуацію, як поступово, з великими труднощами королева прийшла до тями і зайнялася улаштуванням шлюбів дітей, а згодом і онуків. Географічний простір біографії розширюється за рахунок відображення подорожей Вікторії власною країною, виїздів на відпочинок за кордон, де королева вела неофіційні бесіди з королями, принцами, президентами, міністрами.

Отже, часова і просторова деталізація конкретних вагомих подій із життя королеви сприяє правдивості відтворення її образу в конкретний період життя, водночас документально підтверджуючи кожен факт: «Хронотоп конкретизує час і місце подій, про які згадує автор. То розширюючи, то стискаючи просторово-часові параметри, письменник досягає якомога глибшого розуміння читачем суті зображуваного» [6, с. 28].

Наприклад, автори велику увагу приділяють проголошенню у 1876 році Вікторії імператрицею Індії, або грандіозному святкуванню ювілеїв її правління у 1887 і 1897 роках тощо.

Письменники не уникають жодних складних моментів у зображенні життя Вікторії: істеричних нападів гніву, сварок з Альбертом, депресій, які в біографії досить різнобічно характеризують образ королеви, опосередковано відображаючи в ній образи самих авторів – Ф. Олександра і Б. де л'Онуа.

Оскільки їхній твір відноситься до художньо-біографічного типу, можна припустити, що авторське «я» перебуває на першому плані. Хоча біографія характеризується наявністю фактичної хронологічної основи, що повинно значно зменшувати авторське втручання в текст, проте художнє, побудоване на авторській здогадці, домислі, все ж превалює у творі, роблячи авторську свідомість домінуючим фактором.

«Королева Вікторія» насичена фактичними деталями, що розкривають ставлення Вікторії до російських імператорів. Тут аналізуються витоки та перебіг Кримської війни. Автори описують шлюб онучки Аліси з майбутнім Миколою II. Читач отримує можливість зануритися в життя британського двору, дізнатися про сімейні таємниці та події англійської та європейської історії, особисті зустрічі і взаємини монархів. А численні уривки з епістолярної спадщини королеви допомагають краще зрозуміти душевний стан цієї жінки та документально доповнити її образ конкретними реальними фактами життя.

Ця біографія, як і потребують вікторіанські канони, вирізняється пафосним стилем зображення героя. Вже в анотації до твору не можна не звернути увагу та те, що автори творять образ королеви надзвичайно величним, вишуканими словами описуючи могутність Вікторії та незгасну любов народу до неї. Додаючи певні деталі інтимного характеру, автори наповнюють її образ романтичними елементами, інколи з присмаком сентиментальності. Полюбивши квіти і яскраві фарби Середземномор'я, королева ввела в моду відпочинок на Лазурному Березі. Пристрасна натура, вона нестямно кохала свого чоловіка Альберта і, залишившись вдовою в сорок два роки, до самої смерті дотримувалась лютеранських принципів свого німецького принца. З роману постає образ палкої і шаленої Вікторії.

Відтворюючи святкування діамантового ювілею великої королеви, автори застосовують пафосну риторику: «Величезні натовпи народу, заквітчана прапорами столиця, прибулі з усіх куточків світу війська,

радісна імперія з населенням в триста п'ятдесят мільйонів чоловік, так, все це було для Вікторії. Ніколи раніше Лондон не бачив подібної пишноти і ніколи більше не побачить» [1, с. 223]. Піднесений стиль твору надає можливість авторам художньо, з опорою на документи довести, що королева Вікторія стала справжнім ідолом для свого народу ще за життя, її обожнювали, нею захоплювалися, а вона палко любила свій народ та всіляко намагалася підтримати його. Серед людей було за честь мати марку з її зображенням: «Твій трон – це наші серця. Її флот панував на всіх океанах. Лондон став фінансовою столицею і найкрасивішим містом планети» [1, с. 245]. Автори переконують читача, що Вікторія зуміла зробити для своєї держави те, чого не зміг зробити жоден монарх до неї. Королева прославила Англію на весь світ, відтепер завдяки їй ця країна перетворилася на одну з наймогутніших держав світу. Її знали, її поважали.

Закінчується роман смертю королеви Вікторії: «Сльози текли по обличчях. Особливо у бідняків, які молилися на неї як на ікону. Щоб побачити її, вони заполонили всі газони, обліпили решітки, залізли на дерева і вуличні ліхтарі, прикрашені букетами квітів» [1, с. 216]. Зображення неймовірного драматизму та трагізму, викликаного смертю королеви стає зрозумілішим читачеві завдяки глибокій емоційній напрузі, яка спостерігається в тексті у цей момент. Ця цитата є підтвердженням факту надзвичайної популярності королеви серед народу, його туги та печалі, спричиненими смертю своєї улюбленої. Таке схематичне моделювання ситуації також виказує певною мірою авторську присутність у тексті твору, адже через призму цих схематичних моделей Ф. Олександр і Б. де л'Онуа мали змогу передати своє ставлення до героїні та до зображуваної ними реальності.

Цей твір підпорядкований канонам вікторіанської біографії, хоча в ньому дозволяються й певні відхилення від них за рахунок зображення слабких сторін образу Вікторії як жінки, в якої були свої життєві негаразди. Проте автори значно компенсують це відхилення через відтворення пафосності її зображення, акцентуючи увагу на її незламності та непохитності в різних життєвих обставинах.

Твір деталізується розповідями про скандальний зв'язок королеви Вікторії з Джоном Брауном, камердинером її чоловіка Альберта (проте цей зв'язок був вже після смерті Альберта). Також зазначалося, що нащадки королеви знищували всі докази, які могли заплямувати бездоганну біографію королеви Вікторії, наприклад, донька переписала щоденник Вікторії з моменту смерті принца. Такі факти є надзвичайно важливими

для розуміння образу реальної героїні, а тому є виправданими для зображення.

Вікторіанська біографія вже багато десятиліть вважається еталоном, класикою біографічних творів. У її основу були покладені такі типологічні особливості: незвичне зображення героя, в якому автор відображає свою повагу, пошану, значущість героя для епохи, намагання уникати будь-якого негативу, двозначності в змалюванні реальної особистості. Такі твори назавжди залишаються в історії літератури, як яскраві приклади величі тієї чи іншої історичної постаті.

Важливим фактором є те, що героями художньо-біографічних творів вікторіанського типу були видатні для країни, народу та для історії люди, яких знали всі, та які зробили суттєвий внесок в історію. Стиль таких біографій вирізняється особливою вишуканістю та пафосом, які використовували автори для більш яскравого та різнобічного висвітлення образу героя.

Хронотоп таких творів характеризується часовою лінійністю, концентрацією уваги на окремих важливих епізодах, концентрацією простору в окремій місцевості. Автори зазвичай намагаються у подібних творах охопити увесь період життя героя. Значно рідше трапляються випадки використання дискретного часу. Час і простір може інтерпретуватися письменниками різними способами, адже вони мають можливість розширювати та навпаки звужувати просторово-часові параметри твору так, як цього потребує сюжет. Такі твори характеризуються також кількісним зростанням подій.

Бібліографічні посилання

1. Александр Ф., Де л'Онуа Б. Королева Виктория. Москва: Молодая гвардия, 2007. 495 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и естетики. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. 542 с.
4. Большакова А. Ю. Теория автора в современном литературоведении // Известия АН СССР. 1998. Т. 57. № 5. С. 15–24.
5. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 256 с.
6. Галич О. Олесь Гончар у вимірах non fiction. Луганськ: Книжковий світ, 2011. 259 с.

7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 288 с.
9. Попова Л. Н. Время и пространство в романе «Единственная» Р. Баха // Литературоведческий сборник. Донецк: ДонНУ, 2000. Вып. 4. С. 162–168.
10. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2008. 184 с.
11. Стрейчи Л. Королева Виктория. Москва: Терра-Книжный клуб, 2010. 240 с.
12. Черкашина Т. Ю. Наративні виміри художньо-біографічної прози: монографія. Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2009. 200 с.
13. Чернышева О. А. «Целое героя» в эстетике М. Бахтина // Литературоведческий сборник. Донецк: ДонНУ, 2000. Вып. 4. С. 31–34.

СИНКРЕТИЗМ ЖАНРІВ І ФОРМ МЕМУАРНОГО ПИСЬМА

Наталія Мажара

З осмисленням аспектів генології пов'язані визначальні шляхи розвитку літературознавчої науки, оскільки її своєрідні категоріальні структури залишаються основоположними елементами систематизації художнього матеріалу, в сфері функціонування якого останнім часом спостерігається помітний інтерес до рецепції крізь призму найновіших досягнень сучасної науки.

Висвітлення питань, пов'язаних із вивченням мемуарів як метажанрового утворення документалістики має велике значення, оскільки забезпечує теоретичні засади досліджень генології спогадової літератури та визначає необхідну методику дослідної роботи з цією специфічною категорією текстів.

Актуальність зазначеної проблеми визначається постійною увагою теоретиків літератури до проблем генологічної ідентифікації мемуаристики.

Питання дефініції мемуаристики в сучасному українському літературознавстві привертали увагу чималої кількості науковців різних рівнів. З'ясованими сьогодні є чимало питань, серед яких: вивчення її окремих жанрів – щоденника (М. Варикаша, Н. Видашенко, Є. Заварзіна, Н. Момот, К. Танчин), художньо-біографічної прози (І. Акіншина, Т. Черкашина), літературного портрета (І. Василенко), письменницького епістолярію (В. Кузьменко, М. Коцюбинська, Л. Морозова), автокоментаря (О. Медоренко), автобіографії (А. Цяпа, Т. Черкашина), художніх мемуарів і автобіографічної прози (Г. Маслюченко); дослідження аспектів ідейно-художнього змісту мемуарного тексту (В. Пустовіт, О. Скнаріна); особливостей становлення мемуаристики на певних історичних етапах

(Т. Гажа, Г. Маслюченко, М. Федунь); постатей мемуаристів, їх доробку (І. Гавриш, Т. Заболотна, І. Кузнєцова, Л. Мацапура, М. Мельник, Н. Сопельник, Л. Таймазова); надбань мемуаристики інших країн (І. Веріго, О. Клімчук, Н. Скляр, Т. Томіліна). Ці літературознавчі праці створюють підґрунтя для загального уявлення щодо цілісної картини ґенези мемуаристики, однак не вичерпують особливостей її жанрової ідентифікації.

На особливу увагу заслуговують виважені наукові розвідки стосовно поступового ускладнення генологічної структури мемуаристики таких дослідників української літератури «non-fiction» як О. Галич [3], Л. Касян [5] І. Савенко [12], Т. Черкашина [14] та інших.

Брак єдиної загальновизнаної методології і методики, де були б враховані компоненти історико-генетичного, порівняльно-історичного та типологічного методів аналізу все ще не дає можливості мемуарам як метажанру набути необхідної чіткості та визначеності. Проблематика їх вивчення із урахуванням цієї концепції є багатоаспектною. Отже, з'ясування особливостей її генологічної структури сприятиме перегляду стереотипів дефініції цього різновиду документалістики.

Без урахування такої категорії генерики як жанр, сьогодні неможливою є інтерпретація будь-якого твору. Одна із дослідниць сучасної української генології Т. Бовсунівська стверджує: «Крім стійкості та нормативності категорія жанру має й супротивну особливість: вона історично рухлива, як і вся шкала художніх цінностей. Межі, що відокремлюють літературу від нелітератури, як і межі розрізнення жанрів, мінливі, причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості. Будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд» [1, с. 8].

Погоджуючись із наведеним міркуванням наголосимо, що оскільки поняття жанру є динамічним, а його межі – достатньо умовними, вузьке окреслення мемуарів лише як жанру неспроможне повністю розкрити їхню природу і потенціал. Вважаємо, що мемуаристика вже давно вийшла поза межі поняття власне жанру і стала самостійним метажанром, ядром своєї власної розгалуженої жанрової системи, кожен із жанрів якої знаходиться у постійному розвитку, розкриваючи природу та особливості літератури «non-fiction», маючи водночас досить рухомі межі та вільну специфіку в стильовому оформленні.

Основою мемуаристики є складний і вагомий фактичний матеріал, однією із можливостей вивчення якого є вироблення методики дослідження її жанрової системи, надання дослідженням системності.

Жанрова система мемуарів є достатньо відкритою. Цей факт сприяє можливості різноманітного змішування традиційних жанрів (листів, щоденників, нотатників, записників, літературних портретів, власне мемуарів, автобіографії тощо), їх взаємній дифузії. Мемуаристи спираючись на ці традиційні жанри, шукають нові форми для реалізації та фіксації своєї пам'яті, що сприяє появі нових жанрів.

Дифузія жанрів як одна із провідних ознак генології мемуаристики сприяє їх взаємозбагаченню, що є об'єктивним результатом складних взаємин людини з оточуючим світом, оскільки демонструє зміни, що відбуваються у свідомості творця, а взаємне проникнення елементів одних жанрів в інші, своєю чергою, сприяє внутрішнім змінам, що відбуваються вже в мемуарних творах. У сучасній спогадовій літературі ця тенденція є найпомітнішою.

Дослідниця специфіки категорії жанру Н. Копистянська стверджує: «Сучасне співвідношенням між видами мистецтва, а також між літературою і наукою, літературою і публіцистикою сприяє тому, що на стикових лініях розвивається ціла низка жанрів, вивчення якого потребує аналізу різного поєднання родових, видових та інших компонентів» [7, с. 25]. Для розуміння метажанрової природи сучасних мемуарів важливо враховувати той факт, що вони знаходяться на стику науки та мистецтва. Працюючи над спогадами, письменник певною мірою проводить окремі наукові пошуки, серед яких: уточнення за історичними першоджерелами фактів життя та діяльності людини, або низки постатей, яким присвячено твір; відтворення із глибин пам'яті подій минулого. Все це зумовлює художнє осягнення особистості, адже мемуари збагачуються не лише за рахунок міжжанрової взаємодії, а й міжродового зв'язку, взаємодії з видами мистецтва.

Естетика та своєрідність новоутворених внаслідок дифузії жанрів реалізує прагнення автора бути вільним і самостійний у виборі шляхів і способів відтворення свого минулого й теперішнього, розширює межі мистецтва і науки. Процеси дифузії здійснюють вплив на вибір оповідної форми, сприяють свободі та варіативності навіть у межах одного твору.

З огляду на вищезазначене та спираючись на розуміння мемуаристики як своєрідної метажанрової системи, позначеної низкою трансформацій, нам видається доцільним виокремити в контексті ґенези цього міжродового утворення такі тенденції: 1) внутрішньотипологічну дифузію – змішування жанрів мемуарів між собою в середовищі мемуаристики; 2) зовнішньотипологічну дифузію – змішування з іншими жанрами літератури, з іншими видами мистецтва і науки.

Під дифузією (жанровим змішуванням) розуміємо об'єднання в одному творі елементів двох і більше жанрів, при якому «генологічні ознаки» одного з них стають домінуючими, а інших – сприяють розкриттю задуму мемуариста.

Завдячуючи своєму гнучкому мисленню і специфічній оповідній структурі мемуари опинилися в центрі процесів дифузії. На наш погляд, тенденція до змішування різних жанрів як у межах мемуаристики, так і в позажанровому вимірі, створює її своєрідну генологічну модель. Зупинимося більш детально на кожному з виокремлених варіантів жанрової дифузії.

Внутрішньотипологічна дифузія. Жанри мемуаристики взаємодіють між собою постійно, водночас характер і глибина взаємодії змінюються в залежності від існуючого на той час комунікативно-культурного оточення. З точки зору генології, взаємодія здійснюється у формі проникнення одних жанрів в інші, підпорядкованості їх загальному композиційному структуранту мемуарної оповіді.

Спогади відтворюються з пам'яті мемуариста повністю або частково та сприяють організації оповіді за певною хронологією, доповнюючись різноманітними коментарями, відступами, міркуваннями. Для цілісної фіксації минулого до власне мемуарів долучаються й інші жанри. В одне ціле їх об'єднує суб'єктивне осмислення не лише свого життя, а й бажання репрезентувати атмосферу певної доби за законами людської пам'яті із залученням справжніх документів того часу – листів, щоденників, нотатників, некрологів тощо. Крім пізнавального значення, це змішування жанрів є дуже показовим, оскільки відтворює свідоме прагнення автора віднести себе до певного середовища, наголосити на своїй приналежності до зображуваної історичної доби.

Так, нотатки, власне спогади й літературні портрети постають у творі В. Минка «Гості моєї хати» [11]. Для «Споминів у біографії» Б. Бойчука характерною є модель відображення часу, коли описуються різні вікові періоди життя автора із залученням елементів автобіографії, коментарів, літературних портретів [2].

Подорожні нотатки, уривки з епістолярію, портрети українських митців слова органічно вписуються в художню структуру спогадів Г. Костюка в його мемуарній дилогії «Зустрічі і прощання» [8; 9].

Мемуарні книги – «Київські неокласики» (упорядник В. Агеєва) та «Спогади про Павла Загребельного» (упорядник М. Слабошпицький) – теж можна вважати яскравими прикладами внутрішньотипологічної

дифузії, оскільки в них спостерігається змішування спогадів, літературних портретів, уривків із щоденників, нотатників, епістолярію, есе тощо. Кожен із цих жанрів не подається у чистому вигляді, однак є компонентом складної структури, що формує цілісність і виняткову оригінальність цих праць [6; 13].

Зовнішньотипологічна дифузія. Д. Затонський наголошував: «“Поезія і правда” Гете сформували сучасний роман як такий, “Сповідь” Руссо, “Племінник Рамо” Дідро, “Життя Анрі Брюлара” Стендаля виробили техніку новітнього роману. А сьогоднішня автобіографія, сьогоднішні мемуари, сьогоднішній літературний щоденник, своєю чергою, звертаються до романної техніки. Відхрещуючись, відмежовуючись від роману як жанру, сподіваючись знову його перегнати, вони потрапляють у сферу вільних романних форм. Такою є динамічна повчальна діалектика жанрових взаємодій» [4, с. 57–58].

Погодимося з подібним твердженням науковця, оскільки мемуарна проза, протягом тривалого часу використовує вже готові жанри художньої літератури – оповідання, повість, роман. Саме завдяки динамічній діалектиці жанрових взаємодій виникають високомистецькі твори, адже у творчості кожного письменника накопичуються передумови для збагачення та оновлення своїх улюблених прозових жанрів. Це і є свідченням процесу зовнішньотипологічної дифузії.

Однією з особливостей мемуарної прози є тісна діалектична взаємодія двох протилежних аспектів – дослідницького й естетичного. Водночас автору не вдається бути наскрізно об’єктивним, оскільки і теперішнє, і рецепція минулого з урахуванням вікового статусу, історична оцінка подій неодмінно впливають на мемуариста. Чимало письменників репрезентують у модифікаціях мемуарної прози об’єктивну реальність тієї чи іншої історичної доби, навіть, із відомих їм одиничних явищ і фактів життя героїв. Створюючи образ, мемуарист використовує ті ж само художні засоби та прийоми, що і письменник: відбір ключових епізодів, портрет, пейзаж, авторську характеристику, самохарактеристику, характеристику за допомогою інших персонажів, різноманітні відступи.

Наявність спогадів у художній палітрі письменників різних літературних напрямів, їх зовнішньотипологічна дифузія – забезпечує відведене їм місце в контексті мемуарів як метажанрового утворення, що має власні жанри, може виявлятися у різних формах та є не тільки наслідком потреби часу, а й результатом рецепції попереднього досвіду.

Мемуарні твори, що сформувалися на перетині жанрів мемуаристики та епосу, наділені сукупністю документальних ознак – оповідь від першої особи, в минулому часі, в хронологічному порядку про ті події, учасником яких оповідач був особисто, та ознак художньо-літературних – вигадка, художність стилю, інтерес до психології та приватного життя. Цей синтез жанрів з одного боку виводить твори за межі художньої літератури, переміщує їх до наджанрового утворення документалістики, а з іншого – є рухомим, багатогранним, у ньому чудово реалізуються характерні риси доби, простежується не лише індивідуальний розвиток автора, а й зміна напрямів, стилів у літературі.

Дихотомічна дія мемуарної прози є її структурним чинником. Паралелізмом, бінарними протиставленнями підкреслюється тотожність і повна розділеність, аналогія і нетотожність. Через бінарні опозиції письменник-мемуарист осмислює складність людських характерів своїх сучасників, зіставляє і протиставляє характери.

Естетичне й семантичне поле мемуарної прози надзвичайно розширює її інтертекстуальність. В одному випадку мемуарист проектує архетипову ситуацію, яка має відношення до міфу, до первісних джерел або сягає епохи античності чи пізніших часів життя народу. Багато хто обирає для цього традиційну форму життєпису – від перших проблисків свідомості в дитинстві й до актуального моменту писання. Саме індивідуальна робота мемуариста визначає специфіку композиційної побудови, особливості сюжету, систему часо-просторових відношень, які у своїй єдності і визначають особливості прозового твору.

Жанрова специфіка мемуарної прози обумовлена прагненнями автора сполучити авторський наратив зі специфічним сповідальним тоном, викладенням факту. Задум автора мемуарної прози не обмежується передачею подробиць, які були згадані. Події і враження вибудовуються в тексті в зв'язку із метою, яку ставить собі автор (відтворити минуле, зрозуміти взаємозв'язок особистої історії та історії свого народу, заглибитися у витоки своєї особистості – у дитинство). Все це зумовлює особливі форми організації сюжету, художні принципи перетворення реальних творів.

Мемуарна проза є складноорганізованою структурою, визначальним елементом якої є автор – з усією складністю його людської та творчої особистості. Дійсність у мемуарній прозі сприймається письменником як самоцінний об'єкт літературного відображення, а документ постає підтвердженням правдивості оповіді. Кожен автор відтворює події

відповідно до свого світогляду, досвіду, переконань та поглядів на відтворювану добу.

Живі проблеми й конфлікти, реальні постаті людей, попередників, сучасників, через художнє осмислення вільно входять до української літератури, даючи потужні імпульси творчій активності митців. Адже, зрілий літературний талант, сформований у прозовій сфері, знаходить для себе нові можливості у сфері документалістики. Для читачів внаслідок цього з'являються нові джерела духовного збагачення й розширення інформації, оскільки мемуарна проза несе відбиток яскравої письменницької індивідуальності, слугує міцною і оригінальною ланкою між конкретним фактом і витонченою творчою фантазією автора.

Упродовж своєї еволюції українська мемуаристика накопичила багатий досвід взаємодії з жанрами художньої літератури. Так, кластичним прикладом зовнішньотипологічної дифузії жанру власне мемуарів і епічного жанру роману є неперевершені романи В. Сосюри «Третя Рота» та Т. Масенка «Роман пам'яті». Змішування спогадів із повістю забезпечує своєрідність творів М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» і «Щедрий вечір», повісті І. Ле «Борозною віку», В. Дрозда «Музей живого письменника», Р. Іваничука «Дороги вольні і невольні», П. Панча «На калиновім мості», В. Минка «Моя Минківка», «Червоний Парнас», Г. Гордасевича «Соло для дівочого голосу», У. Самчука «На білому коні», «На коні вороному», кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна».

Результатом взаємодії власне мемуарів і оповідання є «Портрети» Ю. Щербака; взаємодії спогадів і есе – «Микола Хвильовий. Портрет мятежника» І. Дніпровського, «Два роки в Кремлі» Б. Олійника, «Дар Евдотеї» Д. Гуменної, «Тарас Шевченко: геній – в самотності» Б. Сушинського; взаємодії спогадів і автобіографії – «Вирвані сторінки з автобіографії» М. Матіос.

Кожна доба та індивідуальність, особистісна система цінностей корегує процес дифузії мемуарних жанрів. Традиційні для однієї доби жанри, під впливом мінливого сьогодення зазнають ще більших змін. Слушною з цього приводу видається думка М. Коцюбинської: «Сповідальна інтонація, настроєність, нахил до автоспостережень і самоаналізу, що виливається у специфічний мемуарний "потік свідомості", рельєфність і неповторність окремих кадрів з кінофільму пам'яті – все це незаперечні прикмети своєрідної "художності" цього типу літератури, що помножена на її інтенсивну інформативність та ефект присутності, зумовлює її

принадність і є запорукою читацького інтересу – не тільки сьогодні, а й сподіваюся, завтра» [10, с. 173].

Дійсно, сучасна мемуаристика починає освоювати нові площини для відтворення модусів минулого й рецепції сьогодення. Індивідуальність мемуариста стає вищою за інші цінності та переноситься у віртуальну площину мережі Інтернет, що реалізується у так званих інтернет-щоденниках або блогах, які ґрунтуються на принципах традиційного паперового діаріуша. За допомогою новітніх інформаційних технологій відкриваються необмежені можливості в написанні щоденників. Цей різновид зовнішньотипологічної дифузії найчастіше представлений блогами таких відомих письменників як О. Забужко, Ю. Андрухович, С. Жадан та багатьох інших. Інтернет-щоденники демонструють їх творчу майстерність крізь призму споглядання навколишньої дійсності.

Не претендуючи на вичерпність, положення нашої розвідки доповнюють знання про генологічну своєрідність мемуаристики, відкривають нові можливості у вивченні питань співіснування і підпорядкування жанрів мемуарів у контексті метажанрового виміру цієї форми документалістики. Перспективними нам видаються подальші дослідження окреслених дифузій у контексті системи жанрів мемуарів на основі текстового матеріалу, що безумовно сприятиме оновленню концептуальних основ дефініції жанрово-стильового поля літератури «non-fiction».

Бібліографічні посилання

1. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. 519 с.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії. Київ: Факт, 2003. 200 с.
3. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
4. Затонский Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного жанра) // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. Київ: Наукова думка, 1989. С. 4–59.
5. Касян Л. «Книга життя» Ірини Жиленко «Homo feriens» в автобіографічно-мемуарному дискурсі // Слово і час. 2012. № 6. С. 41–50.
6. Київські неокласики / упоряд. В. Агеєва. Київ: Факт, 2003. 352 с.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
8. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади у 2 кн. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.

9. Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади у 2 кн. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 2. 512 с.
10. Коцюбинська М. Література факту: між «великою» і «малою» зонами (із циклу «Історія, оркестрована на людські голоси») // Березіль. № 9. 2006. С. 157–173.
11. Минко В. П. Вибрані твори: Повісті. Спогади. Портрети. Київ: Держлітвидав України, 1962. 701 с.
12. Савенко І. Л. Літературні мемуари як особливий літературно-культурний текст сучасної документалістики // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. № 19 (230). 2011. С. 121–126.
13. Спогади про Павла Загребельного / упорядник М. Ф. Слабошпицький; худож.-оформлювач О. М. Артеменко. Харків: Фоліо, 2010. 249 с.
14. Черкашина Т. Ю. Мемуарно-автобіографічна проза XX століття: українська візія: монографія / за наук. ред. О. А. Галича. Харків: Факт, 2014. 380 с.

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ХРОНОТОПУ В ЩОДЕННИКАХ

Олександр Галич

Реальний навколишній світ у всіх його складових може існувати тільки в просторі та часі. Ці ж категорії були умовно перенесені й у літературу, оскільки художній світ також може побутувати лише в часі та просторі. Цю умовну єдність, що складається з часових і просторових характеристик відомий російський літературознавець ХХ століття М. Бахтін назвав хронотопом, поєднавши грецькі відповідники назв *chronos* – час і *topos* – простір. Для нього хронотоп – це «взаємозв'язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі» [1, с. 234]. І вчений зазначив, що «прикмети часу розкриваються в просторі, і простір розпізнається та вимірюється часом. Цим пересіченням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [1, с. 235].

Зрозуміло, що жанрова специфіка щоденників накладає безпосередній відбиток на особливості прояву часо-просторових зв'язків у літературі ХХ століття. Просторові параметри щоденників реалізуються через відтворення в них реалій території проживання, перебування, ширше – Батьківщини, а іноді – континенту, а то й цілої земної кулі. Часові характеристики щоденникового жанру передають як певні біографічні параметри, так і календарні зміни. Іноді просторові й часові вектори щоденників переходять у філософські виміри, сягаючи космічних висот.

Метою цього підрозділу є докладний аналіз специфіки відтворення хронотопних зв'язків у творах щоденникового жанру, оскільки ґрунтовні дослідження в цьому напрямку досі не проводилися, хоча реальна практика дає чимало матеріалів для роздумів.

Отож, розглянемо докладніше специфіку відтворення хронотопних зв'язків у творах щоденникового жанру відомих українських письменників різних поколінь. Для щоденника М. Драй-Хмари практично весь художній простір локалізовано в м. Києві, в якому проживав автор (Схожу просторову характеристику має й щоденник С. Єфремова). Однак міська локалізація у щоденниках М. Драй-Хмари розпорошена через низку відомих реалій київського локусу. Це – Володимирський собор, пам'ятка архітектури минулого, до якого автор заходив, щоб помилуватися фресками, про що йдеться в записі від 4 травня 1926 року, чи Софіївський собор, про який йдеться у наступному записі. Це – улюблений Дніпро, яким катався М. Драй-Хмара на моторному човні на другий день великодніх свят 1926 року: «Дніпро так розлився, що в деяких місцях не видно землі. Сила голубої та синьої фарби» [10, с. 380]. А ще – академія, куди не раз він заходив у різних справах: «Зранку заїхав до академії» [10, с. 393]; «О 6-й годині вечора був знову в Академії» [28, с. 394]; «Учора був на виставці картин в Академії» [10, с. 393], будинок учених: «8-го березня в Д[омі] У[чених] був диспут з приводу "Сонячної машини"» [10, с. 394]; «Вечір стародавньої української пісні в Д[омі] У[чених]» [10, с. 395].

Інколи художній простір щоденника М. Драй-Хмари розширюється: він сягає Криму, де відпочивала родина літературознавця влітку 1927 року. У записі від 22 січня 1928 року автор перераховує кримські просторові реалії, де йому довелося побувати: «Жили ми в Гурзуфі на дачі Гурова (межи Суук-су та Гурзуфом)» [10, с. 388]; «Я зробив кілька невеличких подорожей: до Нікітського парку, […] на Аю-даг […], до Ялти й Лівадії» [10, с. 388]; «Я мав човна й щодня їздив у море. Найчастіше їхав до Адолар, Пушкінського гроту та до Ведмідь-гори» [10, с. 388]. В окремих місцях записи також виходять за межі Києва, з'являються згадки про його околиці, зокрема Кончу-Заспу, де відпочивав М. Драй-Хмара у вересні 1927 року: «Нам показали Кончу-Заспу. Це, як ми побачили, невеличке озеро, поросле очеретом та лататтям. Протилежний берег піскуватий. На ньому ростуть високі сосни. Навколо – ні душі» [10, с. 388].

Локальність просторових характеристик у щоденнику М. Драй-Хмари частково можна пояснити невеликим часовим простором твору, що охоплює кілька років життя автора. Однак суттєвим це не може бути, бо скоріше пов'язане зі способом життя, який вів автор, оскільки часовий простір щоденника, наприклад, П. Сороки обмежений одним лиш місяцем життя – груднем 2000 року, а простір у ньому виглядає набагато ширшим. Зовні він ніби зосереджений в одному місці – хаті, в якій

мешкає автор. Однак певні конкретні деталі цього простору відсутні. Вони з'являються тоді, коли П. Сорока розширює просторові параметри. Наприклад, у записі від 11 грудня він розповідає про свою пішу подорож від Вишневця до Ліз – дорогою, якою бігав малий Йосип до школи. А коли підійшов до Харчукової хати, то побачив живу Соломонію, ту, про яку читав напередодні усю ніч.

«Відхиливши хвіртку, яку поставила поміж сплетені рядки, визбируючи зілля, лапала бурячиння… Зігнута, згорбатіла, робила це удвуруч, мовби і не придивлялася, що визбирує і що ламає. … Ішла з городу, і в темній синій хустці, в кожушаній камізельці, в м'яких матерчастих валянцях була подібна до своєї старої хати під шифером, вікна якої світились синюватим блиском…» [21, с. 56].

Спостерігається цікава картина: на реальний простір шляху від Вишнівця до Ліз накладається художній простір, запозичений із творів Бориса Харчука, про відвідини якого згадує в щоденнику П. Сорока, наводячи імена героїв Харчукових книжок – малого Йосипа, Соломонії, цитуючи шматок його тексту. Після чого знову йде локалізація простору, обмежена садом Бориса Харчука: «Невеличкий фруктовий сад – якихось півтора десятка яблунь і вишень – тулився на пагорбі за городцем» [21, с. 56]. А далі простір звужується до порослого мохом пенька, на якому сів Петро Сорока і кожуха, на якому приліг Борис Харчук.

Проте простір щоденника П. Сороки не обмежується такими локальними орієнтирами. Він постає набагато ширшим – Дубно вісімдесятих років, Ізраїль, Коломия кінця 80-х, Румунія…

Перегляд листів 70-х років розширює просторові межі щоденника до Дніпропетровська, Івано-Франківська. У записі від 14 грудня з'являється ще й надто метафізична просторова величина – діаспора, де «опинилося кілька добрих письменників середньої руки, без яких не буває літературного руху» [21, с. 58].

Коли ж щоденник належить письменнику, що веде його десятиліттями (В. Винниченко, П. Тичина, В. Чередниченко, О. Довженко, О. Гончар), то просторові параметри також суттєво й відчутно зростають. У В. Винниченка вони охоплюють всю Європу: Київ, Харків, інші великі й малі міста України, села; Петербург, Москву, Брест, Німеччину, Угорщину, Чехословаччину, Францію; у Олеся Гончара простір розширюється за рахунок його мандрівок по світу – це Сполучені Штати Америки й Канада, колишні республіки СРСР: «Від Португалії й до Японії, від Едмонтона й до Таїланду та островів Індонезії – все Бог щедро мені

показав» [9, с. 474]. Записи П. Тичини сягають Британських островів, північної Фінляндії й південної Болгарії, Північного Кавказу й Чорноморського узбережжя і, звичайно ж, Києва, Харкова, Чернігівщини, Донбасу, Закарпаття тощо. В О. Довженка просторові характеристики охоплюють Україну, Росію, локалізуючись часто в маленьких містах і селах, куди фронтові шляхи чи повоєнні мандри закидали митця. «В хрононопі зав'язуються й розв'язуються сюжетні вузли» [2, с. 131], – стверджує Ю. Ващенко.

І все ж при значному зростанні просторових параметрів досить часто в щоденниках визначальними є поруч із глобальними характеристиками Локус Дому, як території, де панує мир і спокій, родинне щастя, свого роду захисток для душі. Навіть, коли особливо для емігранта, цей захисток – важка праця щодня на землі: «Знову майже вісім годин праці бешую, – записує 10 жовтня 1940 року В. Винниченко, – готую святу земельку для святих кроликів, які мають нас годувати. Колись, коли ми тільки сюди приїхали, збешувати кілька метрів землі нам здавалося майже неможливою річчю – невміння тримати бешу, махати нею, заганяти в ґрунт, відкидати землю, втома після п'яти хвилин роботи. Тепер я обробляю сотні квадратних метрів і працюю годинами без перерви» [4, с. 23]. Незвичайно щасливим почуває себе В. Винниченко, коли після короткочасного ув'язнення в німецькому концтаборі знову повертається до свого Закутку: «Дома. Закуток знову з нами. Голод. Їм все, що можу: хліб, городину, фрукти, сир, знову городину, знову хліб, знову нефлі. Їм і не можу наїстись» [5, с. 95]. Цей локальний простір тимчасового захисту на чужині, такий крихкий і ненадійний в умовах Другої світової війни досить часто навіює бажання попри всі незгоди повернутися на Батьківщину, простір якої постійно манив письменника-емігранта: «Іноді туга за Україною доходить до такої міри, що, здається, готов подати "прошеніє" на височайше ім'я Сталіна, щоб допустив приїхати» [5, с. 92]; «Іноді так хвилює думка про Україну» [5, с. 92]. Часом локус Батьківщини зосереджується в окремих місцях України: «Читаю Підмогильного "Місто". І дихає на мене любим Києвом» [3, с. 74].

Щоденниковий простір українських письменників ХХ століття є дискретним. Автор вибирає з велетенського огрому земної кулі саме ті локуси, які близькі його душі й серцю, значать щось важливе для нього: «Дискретність же власне просторових образів полягає в тому, що в літературі те чи інше місце можуть описуватися не в усіх деталях, а лише позначатися окремими прикметами, найбільш значимими для автора і такими,

що мають високе змістове навантаження» [12, с. 98]. Для В. Винниченка іноді досить лише певної просторової назви – Україна – Харків – Москва – Київ. Часом цей простір обмежується номінацією невеличкої території: «Ресторанчик, потім синема» [3, с. 156]; «На виставці в Salon d'automne» [3, с. 157].

У письменників кінця ХХ століття значно більшу роль відіграють локуси рідного дому. Скажімо, К. Москалець чи П. Сорока не цураються й більших художніх просторів. Польща, Казахстан, Львів, Вільнюс, Москва, Краків, Гданськ, Івано-Франківськ. Досить часто вони лише названі, без докладної деталізації, якихось характеристик, з яких би легко їх можна пізнати, а коли й з'являються певні характеристики, то вони чогось суттєвого не додають. «Засніжений Львів» [16, с. 15], «Весняне надвечір'я в Самборі» [16, с. 17], «Канікули в Соболівці» [16, с. 28], – для К. Москальця лише легке часове означення простору. І зовсім іншим він постає тоді, коли автор локалізує його в рідному селі Матіївці. Локус дому передано набагато докладніше, з дрібними подробицями та деталями: «Я в Матіївці, сам-самісінький у нашій хаті. Зі мною всі улюблені й необхідні книги, рукописи, щоденники, альбоми… Біля хати повно квітів – мамина робота. … Літають білі метелики, часом кричить півень, щебечуть ластівки. Бджоли збирають нектар із маминих квітів – чорнобривці, айстри, портулаки, сальвії» [16, с. 17–18]. Дискретність у зображенні локусу дому, коли названо лише окремі деталі, а все інше повинна домалювати уява читача, дає суттєву художню економію простору, водночас поглиблюючи естетичну роль кожного згаданого образу, а локус рідного дому набуває виразно окреслених рис затишку, миру, спокою: «Господи, як же я витримав усю оту несусвітню суєту, усі оті поїздки й безпритульні блукання, коли весь час мені треба було тільки одного – *оцієї хати, спокою і самотности*» [16, с. 18] (виділення наше. – *О. Г.*).

Простір у щоденнику завжди конкретний. До речі, й українська класика (далеко не щоденникова!) досить часто використовувала реалії конкретного простору: Україна, Сибір, Санкт-Петербург («Сон» Т. Шевченка), Ніжин, Київ, Правобережжя, Лівобережжя, Річ Посполита («Чорна рада» П. Куліша), Київ, Університет, Володимирська гірка («Хмари» І. Нечуя-Левицького), у ХХ столітті – Альпи, Румунія, Будапешт, Злата Прага («Прапороносці» О. Гончара), Чигирин, Київ, Берестечко, Варшава («Я, Богдан…» П. Загребельного), Чорнобиль («Марія з полином в кінці століття» В. Яворівського) Карпати, Львів, Київ, Берлін, Москва («Таємниця» Ю. Андруховича), Карпати, Львів («Архе» Л. Дереша) тощо.

Для щоденників же, абстрактний простір, який досить часто поширений у звичайній художній літературі, практично неможливий, оскільки документальний характер жанру начисто відрізає все, що суперечить документу чи факту. Виняток можуть становити хіба що поодинокі введення до щоденників своєрідних заготовок до майбутніх творів, що трапляються зрідка. Зокрема, в записах Олеся Гончара 1958 року серед іншого знаходимо й такі рядки, що ніяк не прив'язані до конкретного простору, однак локалізують його в певній абстрактній величині: «Кінець березня. Холодно. В лісі де-не-де ще лежить сніг (хоч на луках голо). На снігу раптом незвично зелені кущики і пробиває барвінок! Крізь товщу снігу пробився і зелено спалахнув серед білого...» [8, с. 235].

І ще одна особливість відтворення просторових параметрів у щоденниках. Звичайна белетристика здатна відтворити події, що локалізуються одночасно в більш чи менш віддалених місцевостях. Письменник при цьому застосовує таке пояснення: «А в цей час…». Для щоденника це є неприйнятним, оскільки автор може писати лише про те, що він особисто бачив чи чув, а одночасно бачити щось у різних місцях він не може. Це зв'язано зі специфікою іншої складової частини хронотопу – часом. «Час у художньому світі (творі) постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняються фабульно-сюжетний час і оповідно-розповідний (наративний) час. У такий спосіб виявляють розбіжність між ними, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них» [14, с. 726–727].

Формами реалізації часових характеристик у щоденниках ХХ століття є, з одного боку, заземленість до конкретних історичних реалій («Знову чорна чорнобильська дата» [9, с. 524] у Олеся Гончара чи «Гітлер проголосив війну СССР-ові» [5, с. 94] у В. Винниченка) або ж, з іншого боку, прив'язка до календарних змін: століття, рік, весна, літо, осінь, зима, день, вечір, ранок, ніч тощо («Улітку 1982-го, стрижений наголо, я сидів на березі озера Балхаш» [16, с. 11] у К. Москальця чи «Щодня дивлюсь кінофільми» [8, с. 183] в Олеся Гончара). Дослідники не раз зазначали, що в літературі ХХ століття посилюється документальне начало: на зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, приходить література документа й факту [Докладніше див.: 7, с. 4]. Часові параметри при цьому все більше документалізуються. У щоденниках же про час свідчать не лише дати, які позначають день, коли робився запис, але й багато інших реалій. Зокрема, час у щоденниках

нерідко густо насичений подіями, автор ніби поспішає повідати про все читачеві, щоб нічого не забути. Так, наприклад, запис Олеся Гончара, датований 12 квітня 1960 року, що займає півсторінки журнального тексту, розповідає про сім різних за характером подій – від погодних аномалій («По півдню, розповідають, через Донщину, Крим, Таврію пройшла страшної сили чорна буря. В Києві випав брудний дощ» [8, с. 251]) до випадків, що траплялися під час чергування дружинників («Іншого верхолаза затримали, по ринві (водосточній трубі) заліз у квартиру, вночі. Прокурор випустив, пояснивши, що той лазив по трубах "зі спортивною метою"» [8, с. 252]).

Час у художньому творі майже завжди є коротшим від справжнього астрономічного часу. Не є винятком щодо цього й щоденник. Окремі події в ньому лише означені, хоча кожна з них має свою тривалість: «Вчора слухав Дев'яту симфонію Бетховена» [9, с. 291]. Одне коротке речення, що передає два часових параметри. Перший, подія трапилася вчора (а запис зроблено 5 квітня 1990 року). Другий, ця подія мала певну тривалість і, скажімо, фахівці – музикознавці могли означити її з точністю до хвилини. Наступний коментар, зроблений Олесем Гончаром, у цьому зв'язку прямого відношення до часової тривалості не має: «Виконував берлінський оркестр, а хор складався з дітей-німченят… Яка обдарована нація! І як на тій землі в XX-му сторіччі могло з'явитись таке жахливе коричневе зло? А в якій здичавілій країні ми живемо? Чи багато з нас мають змогу осягнути Бетховена, велич музики – цього найбільшого дива світу?

Як нас окрадено. Мільйони людей і сьогодні в нас на становищі кріпаків» [9, с. 291].

У щоденниках українських письменників минулого століття трапляються фрагменти, коли дійсний астрономічний час у них тяжіє до нуля. Чимало таких записів спостерігаємо в щоденнику П. Сороки. Розглянемо, хоча б такі: «Птах – сон дерева» [21, с. 53]; «Вогонь гогоче козачими голосами» [21, с. 53]; «Небо знає, яке обличчя у ріки» [21, с. 53]. Це, по суті, – афоризми, які не мають жодної прив'язки до реального часу, хіба що датою 1 грудня 2000 року, коли вони були занотовані письменником. Або: «Яблуня од радіації здичавіла» [21, с. 54]; «Співчуття має вистачити на всіх, окрім себе» [21, с. 54]. Це із запису від 6 грудня 2000 року. Такий час практично не містить подій, є безподійним. Подібні записи сповільнюють темп щоденникових нотаток, примушують читача вдумливо опановувати зміст висловлювання.

У художній літературі час постає як завершений або незавершений. Завершений – має свій початок, розвиток і кінець, збігаючись з головними етапами сюжетної еволюції. «Починаючи з ранніх стадій розвитку літератури і майже до XIX ст. подібна часова завершеність була практично обов'язковою і складала, очевидно, ознаку художності» [17, с. 57]. Пізніше відкрита кінцівка твору стала ледве не найважливішим правилом новаторської естетики. Часовий фінал твору значно ускладнився. «У XIX і особливо XX ст. письменники використовують просторово-часову композицію як особливий, усвідомлений художній прийом; починається свого роду "гра" з часом і простором» [11, с. 58]. А. Єсін наголошує, що останні два століття дали «індивідуалізацію просторово-часових форм» [11, с. 59]. «Зображуваний час розглядається автором як єдиний сучасний, що охоплює безперервний потік подій» [18, с. 165], – стверджує Л. Попова. На думку М. Бахтіна сьогодні можна виділити літописний, авантюрний, біографічний та інші часові типи [1, с. 234–235].

Специфіка часового прояву в щоденниках саме й полягає в тому, що в них домінує літописний художній час, на який накладається біографічний. День за днем, ніби нанизуючись на невидимий стержень, серцевиною якого є особа автора, фрагмент за фрагментом складає в тексті щоденника, з одного боку, своєрідний літопис життя, побачений очима письменника, а з іншого боку, його біографію, з болями, невдачами, успіхами та тріумфами. І хоча тут переважає кількісне нарощування подій у часі, воно створює епічний або ліричний настрій і врешті-решт проглядається тенденція тяжіння щоденника до жанру роману. Про це можна говорити, аналізуючи щоденники В. Винниченка чи А. Любченка, О. Довженка чи О. Гончара. Про це нам уже доводилося висловлюватися, розглядаючи щоденникові записи В. Чередниченко: «Фіксуючи день за днем, Варвара Чередниченко по суті створює роман свого життя, відбиваючи в ньому свої успіхи і невдачі, злети та падіння, перемоги й поразки» [6, с. 105]. Г. Сиваченко щось подібне відзначає щодо щоденника В. Винниченка: «Оповідне "я" творця щоденника… постає як "я" літературне, а це означає, що воно розкриває особистість письменника не більше й не менше, аніж анонімне "я" роману» [20, с. 22]. А Ю. Мариненко, аналізуючи щоденник А. Любченка, «спіймав себе на думці: *так щоденники не пишуть, так пишуть романи!*» [15, с. 14]. У нього навіть «виникла спокуса розглянути слово "щоденник" не як жанр, а як назву твору» [15, с. 14].

Важливо й те, що час записів складається з певних фрагментів, тривалість яких може становити від кількох хвилин до цілих годин, а то й

днів. І кожен такий епізод чи фрагмент додає щось нове до біографії їхнього автора. «Щоденник, – зазначав Б. Хазанов, – відповідає закладеній в глибинах особистості майже біографічної потреби виразити себе, запам'ятати себе, зупинити потік свого життя, лишити сліди свого існування» [22, с. 180]. Наприклад, записи Олеся Гончара 1955 року – це різночасової тривалості фрагменти, що розкривають епізоди його біографії, які пов'язані з поїздкою письменника на сесію Генеральної асамблеї ООН у складі української радянської делегації. Скажімо, 9 червня він занотовує обставини розмови з главою делегації СРСР В'ячеславом Молотовим. Час, очевидно, це година чи дві, що пройшов за частуванням яблуками та вишнями і розмовою про роман «Старий і море» Е. Хемінгуея: «Розповідає, що Хемінгуей прислав йому книжку, але він не встиг ще крім уривків – прочитати, а Чаковський уже приходив за дозволом: друкувати чи ні» [8, с. 180]. 10 червня головна часова інформація: «Нарешті добуваємось до "Куїн Елізабет"» [8, с. 180]. Тривалість часу тут до певної міри невизначена, але її можна приблизно оцінити як годину, час необхідний для влаштування на лайнері, який повезе делегацію через Атлантичний океан. Інформація від 14 червня «Щодня дивлюсь кінофільми» [8, с. 183] розширює часовий простір до 5 діб, саме стільки триває вже подорож. 20 червня Олесь Гончар занотовує: «Щойно відбулося перше засідання ООН» [8, с. 188]. Його тривалість становила кілька годин, однак найбільше враження на українського письменника справила подія, що тривала всього одну хвилину – саме стільки тривала хвилина мовчання, проголошена головуючим на засіданні: «Пропоную провести хвилину, присвячену молитві чи роздумам. Думається, що саме в цю хвилину всі присутні стали справжніми людьми і подумали про те справжнє, ради чого вони зібрались сюди» [8, с. 188].

Якщо вишикувати всі події згаданої поїздки Олеся Гончара, то вишикується такий часовий ряд – короткочасне перебування в Парижі та Франції, кількаденна мандрівка океаном, більш тривале перебування в США. Всього кілька місяців. Ось із таких епізодів і складається літописний та біографічний час щоденника. «Щоденник, – зазначав Д. Затонський, – йде за життям по п'ятах, вихоплюючи ті чи інші його події з потоку в момент їх звершення» [13, с. 42].

Таким чином, хронотоп письменницьких щоденників виконує кілька важливих естетичних функцій. По-перше, він конкретизує час і місце подій, про які згадує автор. То розширюючи, то стискаючи просторово-часові параметри, письменник досягає якомога глибшого розуміння

читачем суті зображуваного. По-друге, хронотоп є основою архітектоніки щоденника, волею автора поєднуючи побачене й пережите ним в єдиний організм. По-третє, часово-просторові зв'язки служать рушіями фабули твору, день за днем нанизуючись на єдиний стержень, локалізуючись у певних місцевостях. По-четверте, хронотопний континуум документалізує оповідь автора, прив'язуючи її до певних часових і просторових реалій.

Якщо для більшості мемуарних жанрів (зокрема повісті чи роману) притаманними є повна свобода руху в часі та просторі, то в щоденнику ця свобода виглядає більш організованою, оскільки переважає часова хронологія і простір здебільшого пов'язаний з місцеперебуванням автора.

Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
2. Ващенко Ю. А. Особенности пространственно-временной организации романа Г. Шевалье «Клошмерль» // Литературоведческий сборник. Вып. 4. Донецк : ДонНУ, 2000. С. 127–134.
3. Винниченко В. Щоденники // Київська старовина. 2000. № 3. С. 153–166.
4. Винниченко В. Щоденники // Київська старовина. 2001. № 3. С. 9–25.
5. Винниченко В. Щоденники // Київська старовина. 2001. № 4. С. 91–103.
6. Галич О. Згуки рідної мови // Київ. 1993. № 6. С. 105–106.
7. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
8. Гончар О. Т. Щоденники: у 3-х т.: Т. 1 (1943–1967) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. Київ: Веселка, 2002. 455 с.
9. Гончар О. Т. Щоденники: у 3-х т.: Т. 3 (1984–1995) / упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. Київ: Веселка, 2004. 606 с.
10. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. Київ: Наук. думка, 2002. 592 с.
11. Есин А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. Москва : Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. С. 47–62.
12. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Москва: Флинта; Наука, 2000. 248 с.
13. Затонский Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) // Жанровое своеобразие современной прозы Запада. Київ: Наук. думка, 1989. С. 4–58.

14. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ Академія, 1997. 752 с.
15. Мариненко Ю. «…І буде радісне осяйне воскресіння». Штрихи до портрета Аркадія Любченка // Дивослово. 2001. № 4. С. 10–14.
16. Москалець К. Келія чайної троянди. 1989–1999 // Сучасність. 2001. № 1. С. 10–57.
17. Науменко А. М. Нетрадиційний погляд на поетику // Поетика художнього тексту. Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ – Херсон: ХДПІ, 1996. С. 19–20.
18. Попова Л. Н. Время и пространство в романе «Единственная» Р. Баха // Литературоведческий сборник. Вып. 4. Донецк: ДонНУ, 2000. С. 162–168.
19. Поспелов Г. Н. Сюжеты хроникальные и концентрические // Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Поспелова. Москва : Высшая школа, 1976. С. 172–175.
20. Сиваченко Г. «Кому повім печаль мою?» (Неопубліковані щоденники В. Винниченка) // Київська старовина. 2000. № 3. С. 145–153.
21. Сорока П. Лови тіні, або Тридцять днів до нового тисячоліття. Денник // Дзвін. 2001. № 5–6. С. 53–66.
22. Хазанов Б. Дневник сочинителя // Октябрь. 1999. № 1. С. 176–188.

ПІСЛЯМОВА

ДОКУМЕНТАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Олександр Галич

Глобалізація, про яку так багато говорять у наш час, не є тим суспільним явищем, що побачило світ лише наприкінці минулого століття. Витоки світових глобалізаційних процесів слід шукати ще в далекому минулому, коли люди на ранніх етапах цивілізаційного розвитку прагнули інтегрувати й синтезувати набуті власним нелегким досвідом знання про світ і місце людини в ньому. «Хоча наші близькі та далекі предки й не знали слова "глобалізація", однак глобалізаційні потягнення були їм знайомі. У різні часи, різними засобами та з різним успіхом нас глобалізували єгипетські фараони, всілякі "сини Сонця", Дарій, той же Александр Македонський, Юлій Цезар, Чингізхан і Тамерлан, арабські експансіоністи, християнські місіонери, комуністичні пасіонарії, гітлерівські нацисти з їхнім "новим порядком", маоїсти і чучхеїсти…» [3, с. 2]. Особливо інтенсивного розвитку інтеграційні пошуки набули після зародження капіталістичних відносин у світі. Капіталу досить скоро стало тісно в межах окремих національних держав, і він почав швидкими темпами долати міждержавні кордони, перетікати з континенту на континент, посилюючи обмін товарами, сировиною, стимулюючи рух трудових ресурсів і фінансів. Кожний новий винахід людства (поява колеса, парового двигуна, книгодрукування, електричної лампочки, телефону, радіо чи телебачення, інтернету) сприяв розвитку глобалізаційних процесів, поглибленню духовних зв'язків різних народів. Саме з появою книгодрукування налагодився систематичний обмін між народами кращими

надбаннями літератури та мистецтва. Все це сприяло зародженню процесів, спрямованих на зближення різних народів і націй. З легкої руки Й. Гете з'являється поняття «світова література» (Weltliteratur). Набуває потужного розвитку перекладацька справа. Завдяки перекладам на інші мови кращі зразки художньої літератури набагато швидше стають доступними читачам у різних країнах світу, на різних континентах.

Могутнього поштовху глобалізаційні процеси зазнали в останні десятиліття XX століття та на початку нинішнього, й були ознаменовані такими масштабними змінами, що мають незворотній характер не лише для духовної сфери діяльності людини, але й передусім для політики, філософії, фінансової справи, економіки, медіа-сфери, інформаційних технологій, реклами тощо.

Якщо глобалізаційні процеси в економіці, фінансовій сфері чи політиці є предметом вивчення багатьох науковців, що розглядають їх у різних аспектах, то студії в галузі літератури та мистецтва поки що не стали пріоритетними в науковій літературі. Українські й зарубіжні вчені, надто ж філологи, стоять сьогодні лише на порозі теоретичного й історико-літературного осмислення цього непростого й значною мірою суперечливого явища, яким є світова глобалізація, котра має низку позитивних впливів, передусім в економічній, енергетичній, фінансовій сферах, зокрема в інтеграції локальних економік в загальний світовий ринок, що активно регулюється транснаціональними торговими та фінансовими корпораціями. До позитивів треба додати також суттєві прориви у сфері інформаційній, але слід враховувати, що глобалізація несе й чимало негативів для суспільного розвитку людської цивілізації. «Глобалізацію, природно, не можна зупинити чи відмінити, її треба осмислювати й шукати закономірностей, щоб використати наявний життєтворчий потенціал та мінімізувати руйнівні наслідки» [4, с. 118].

Серед науковців, що зробили певні кроки в осмисленні світових глобалізаційних процесів та їхнього впливу на духовну сферу діяльності людини, зокрема на літературу, слід назвати польську дослідницю Є. Доманську, українських учених І. Дзюбу, Т. Денисову, І. Лімборського, І. Кропивко, проте їхні студії присвячені більш загальним проблемам розвитку художньої літератури, вони зовсім не торкаються сфери документальної літератури, яка через зростання її питомої ваги в новітньому літературному процесі заслуговує на окрему розмову. У цьому полягає актуальність нашого дослідження, метою якого є з'ясування впливу

глобалізаційних виявів у світі на розвиток документальної літератури, зокрема таких її жанрових форм як щоденник і роман.

«Все тіснішим стає поняття глобального світу, а натомість дедалі більше зацікавлень викликає планетарна ідентифікація, що підтримується ідеями транскультурного вокалізму» [5, с. 16–17], – наголошує Є. Доманська. «Наукова думка все ще знаходиться на "початку" шляху всебічного осмислення глобалізації, її тенденцій в літературі і мистецтві» [8, с. 7], – свідчить І. Лімборський. «Масштаби й багатоаспектність цього процесу засвідчують, що людство вступило в нову добу свого розвитку, який матиме характер планетарних змін» [3, с. 2], – підкреслює І. Дзюба. «Глобалізація не є першою спробою Західної цивілізації універсалізувати світ за власним розсудом (аналогічні явища спостерігаємо і в незахідних цивілізаціях) – скажімо, в такому дусі можна потрактувати і хрестові походи, і колонізаторську практику. Але глобалізація в добу постіндустріалізації має власну специфіку, що її й символізує "американізація"» [4, с. 119]. Під впливом глобалізації, на погляд І. Кропивко, змінюється «саме розуміння літературної творчості. Вона втрачає ореол сакральності й розуміється як товар на ринку споживання» [7, с. 100].

Насамперед слід зазначити, що глобалізація зачепила передусім ті сфери людської діяльності, де могутність і сила визначають шляхи її втілення. Це, значною мірою, проявляє себе в політиці, економіці, енергетиці, фінансах, інформаційних та комунікаційних технологіях, де провідні держави планети, що належать до так званого першого світу, зміцнюють власні позиції за рахунок країн третього світу, відвойовуючи в них матеріальні ресурси (нафта, газ, інші корисні копалини), насаджуючи лояльні до світових лідерів режими, про що свідчать останні події в північній Африці, на Близькому Сході, в центральній Азії тощо. Інтереси провідних держав, у яких проживає «золотий мільярд» мешканців землі, виходять далеко за межі власних національних кордонів, набувають транснаціональних ознак. Провідні держави світу намагаються перенести шкідливе чи затратне виробництво в слаборозвинені держави, де присутній надлишок дешевої робочої сили. Суттєво зростають протиріччя між багатством і бідністю. У світі надзвичайно активно розвиваються міграційні процеси. Мешканці країн третього світу все активніше прагнуть проникнути на території високорозвинених країн Заходу, де їх також досить часто використовують у якості дешевої робочої сили, часом нелегально, без сплати податків. Трудова міграція в процесах глобалізації також сприяє розвитку денаціоналізації, розмиванню або й повній

втраті національних відмінностей, руйнації й зникненню мов, особливо малочислених народів. Англійська мова в останні десятиліття стає домінуючою на різних континентах, а «мультикультуралізм та плюралізм – ідеологією глобального світу» [5, с. 136].

Все це має пряме відношення й до літератури. Зокрема, малим літературам Європи, і не лише цього континенту, стає набагато важче відстоювати свою власну своєрідність, неповторність, самостійність, право на писання творів рідною мовою, фактично, їх позбавляють права на майбутнє. Наприклад, як свідчать західні вчені, «на сьогодні в голландському літературному полі більшість виданих за останній час нових книжок – це переклади з іноземної, головним чином – англійської мови» [9, с. 41]. Все це переконливо доводить, що переклади з англійської мови й сама англійська мова поступово витісняють національний літературний продукт, суттєво обмежують сферу його вживання.

На пострадянському просторі все ще суттєвий вплив має російська мова. Це яскраво заявляє про себе, наприклад, в білоруській літературі, меншою мірою в українській. Проте й тут з'явилися паростки, що в майбутньому можуть привести до зростання частки англомовного, котрий буде витісняти російськомовний, а згодом (чи паралельно) й україномовний літературний продукт.

Під впливом глобалізації масова культура з далеко не найкращими її зразками потужно проникає в національний простір різних держав земної кулі, надто країн третього світу, зокрема й України. Масова література робить подібні твори доступними для широких прошарків населення, залучаючи все нових і нових читачів. Водночас вона розмиває їхні естетичні смаки, оскільки читач у такому разі має справу з творами досить сумнівної естетичної вартості, де головним критерієм успіху для автора і видавця є отримання високих прибутків, досягнення комерційних успіхів. До того ж більшість таких текстів втрачають національне зафарбування, їхні сюжети будуються на трафаретній основі, а герої стають схожими на образи в інших, часто культових авторів. Нерідко в основу фабули таких творів кладуться справжні історії з особливо зухвалими пограбуваннями, жорстокими вбивствами, різного роду збоченнями, про які широко повідомляли засоби масової комунікації. Розгортається інтенсивний процес деканонізації реальних історичних постатей. І мова йде не тільки про нові біографії відомих історичних постатей, скажімо, В. Леніна, Й. Сталіна чи інших діячів радянського минулого, деканонізація зачіпає й постаті видатних діячів української науки чи культури,

наприклад, Г. Сковороду, Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку, О. Кобилянську тощо. Цей потужний натиск масової культури в духовний простір України і його наслідки в майбутньому досі ніхто ніколи не прораховував і не прогнозував. Однак уже зараз стає зрозумілим: поряд з позитивними моментами глобалізація несе в літературу багато небезпек, передусім орієнтуючи читачів з невибагливими естетичними смаками на тексти, у основі яких лежить відображення примітивних фізіологічних потягів, низьких людських інстинктів, різного роду збочень, жорстокого насильства, кримінальних, релігійних та інших субкультур. Літературну мову все частіше витісняє розмовна з ненормативною лексикою. Загрозу становить також показ дегероїзації, деканонізації минулого, ігнорування національних й історичних особливостей розвитку літератури того чи іншого народу, його традицій, звичаїв і обрядів. Врешті решт крайня форма глобалізації веде до зникнення окремих націй і розмивання національних особливостей. При цьому естетична складова літератури все менше береться до уваги. Особливо страждає від цього документальна література, насамперед мемуари та художньо-біографічні твори. Тексти, де представлені постаті видатних діячів культури, мистецтва, навіть політиків чи вчених, спортсменів, поступово витісняються на узбіччя цивілізації, стають маргінальними. Засилля масової культури натомість на передній план висуває ті з них, у котрих у якості головних героїв виступають жорстокі диктатори, на совісті яких знаходяться мільйони людських життів, серійні вбивці, організатори резонансних пограбувань, хресні батьки мафії, різного роду збоченці, ґвалтівники, релігійні фанатики та екстремісти, представники кримінальної субкультури, люди, у яких є серйозні проблеми із законом. Тут часто для письменників та видавців провідну роль відіграють суто комерційні інтереси. Видавці виходять з того, що мемуарна чи біографічна книжка як товар має швидко реалізовуватися, мати комерційний успіх і приносити надшвидкий прибуток. Сам автор такого твору у такому разі перетворюється на продукт комерції, для якого потрібні піар-компанії. Модель взаємин автора та читача, досі притаманна для країн Заходу, починає з певними нюансами приживатися на пострадянському просторі. І в цьому глобалізація негативно відбивається на змістовій і художній якості документальної книжки.

При такому підході неодмінно зникають специфічні риси, що дають підстави віднести мемуарний чи біографічний твір до певної національної літератури. Герої біографічних творів виявляються космополітичними й надзвичайно схожими один на іншого. Вони живуть за стандартами

їхніх прототипів, які в умовах глобалізації в гонитві за надприбутками не дотримуються будь-якої моралі, легко йдуть на різного роду злочини, навіть убивства, не зупиняються перед жорстоким насиллям, люблять розкішно жити, обставляти свій побут дорогими і часто непотрібними речами, добре пити та їсти, проводять час і часто вирішують власні проблеми в дорогих готелях чи ресторанах, відпочивають з коханками на фешенебельних курортах, їздять на найкращих і найпрестижніших автомобілях, у їх розпорядженні швидкісні літаки, гвинтокрили та комфортабельні яхти.

Прогнозуючи недалеке майбутнє людської цивілізації в умовах глобалізації, один із найполемічніших і найпровокаційніших письменників сучасної Франції Ф. Бегбедер у романі «99 франків» зазначав: «Довгими годинами ти блукаєш супермаркетом, посміхаючись камерам спостереження. Ось, до речі, ще одна інформація, котру ти запозичив у себе на роботі: тепер ці штуки будуть служити не лише для затримання клептоманів. Інфрачервоні Web-камери, сховані в підвісних стелях і підключені до центрального комп'ютера, дозволять дистриб'юторам дізнатися про ваші пристрасті і звички, фіксуючи магнітні коди покупок, для того щоб пропонувати вам знижки, примушувати дегустувати нові продукти і по радіо спрямовувати до полиць з вашими улюбленими товарами. Скоро вам і зовсім не знадобиться ходити в магазин: маркетологи і так розвідають ваші смаки, підключивши холодильник до Інтернету, і привезуть все потрібне прямо в будинок; таким чином, життя ваше буде цілком розписане й уведене в процес глобальної індустріалізації» [1, с. 124].

Спогади й життєписи новітніх авторів нерідко шокують читачів, оскільки мемуаристи й біографісти часто згадують такі речі, які далеко не прикрашають їх самих, і їхніх героїв. Так, Ґ. Ґрасс у мемуарному романі «Цибулина пам'яті» уперше відверто пише про своє есесівське минуле. Хай цей факт і стосується ще юності Нобелівського лауреата, однак це відверте зізнання шокувало багатьох шанувальників творчості цього талановитого письменника не тільки на його батьківщині в Німеччині, а й широке коло читачів у інших державах світу, спричинило бурхливі дискусії з приводу цього в пресі, на телебаченні, в Інтернеті. Дехто з радикально налаштованих реципієнтів творчості Ґ. Ґрасса вимагав її революційної переоцінки, позбавлення письменника Нобелівської премії, також перегляду потребувала й суспільна репутація німецького митця. Той факт, що в романі «Цибулина пам'яті» автор спробував відтворити непростий процес осягнення ним масштабів злочинів фашистів у Другій

світовій війні, злочинну роль військ СС у гітлерівських злодіяннях, і все це трапилося з ним лише по війні й прийшло не одразу, додавши всесвітньовідомому митцеві відчуття провини й сорому за минуле і його власний короткий есесівський досвід, радикалами не брався до уваги.

Епатажність, еротика, обсценна лексика, сленг все частіше виходять на передній план новітньої документальної літератури. Про це свідчить, скажімо, мемуарний роман відомого українського письменника Ю. Андруховича «Таємниця», де чимало сцен, котрі ніби кидають виклик суспільству, його моралі, ненормативна лексика наче вимагає публічного епатажу, а еротика немов балансує на межі з відвертою порнографією. Можна, для прикладу, розглянути біографічний твір Нобелівського лауреата 2010 року перуанця М. В. Льоса «Сон кельта». На перший погляд, цілком традиційний твір латиноамериканського письменника, переобтяжений дрібними деталями, сотнями імен реальних персонажів, справжніми фактами, епатує читача частими посиланнями на щоденники головного героя Роджера Кейсмента, котрий досяг високих дипломатичних посад у Британській імперії, отримав від неї державні нагороди, а потім переставши служити Великій Британії, перейшов до боротьби за незалежність Ірландії. Щоденник (справжній чи сфальсифікований британцями) дискредитує героя в очах мешканців Великої Британії та її тодішньої колонії Ірландії, вихованих на пуританських традиціях, що ведуть відлік з попередніх століть, натуралістичними картинами його нерозбірливих гомосексуальних стосунків з різними людьми, часто звичайними покидьками в дешевих готелях, нічних парках у різних регіонах світу, куди Роджера Кейсмента закидала доля.

Стандарт і стереотип непомітно підміняють оригінальність і неповторність мислення письменника, а численні симулякри творять скоріше гіперреальність, аніж відштовхуються від справжньої реальності. Замість мемуарів і біографій часом з'являються квазімемуари і квазібіографії. Яскравими прикладами цьому в українській літературі є квазімемуарний роман Ліни Костенко «Записки українського самошедшого» та квазібіографічний роман про Г. Сковороду «Усі кути Трикутника» В. Єшкілєва. Так, перший роман видатної української поетеси Ліни Костенко, що написаний у формі стилізації під документ, засвідчує про тенденцію, що все яскравіше виявляє себе в новітній літературі: коли інтерес до документальності бачення людей і подій переростає в потребу імітувати документи й факти, таким чином розширюючи аудиторію потенційних читачів, що, можливо, також є одним із виявів глобалізаційних процесів

у світовій літературі. У творі В. Єшкілєва заявляє про себе явно виражена деканонізація існуючої традиції зображення Сковороди в біографічній літературі. Особливо це яскраво проявляється в потужних еротичних мотивах роману, не завжди підкріплених реальними документами та фактами, експериментуванні з формою, коли роман явно виходить за межі канонічного жанру. Та й сам образ мандрівного філософа Григорія Сковороди має дуже мало рис, які б наближали його до образу реального героя, що жив у XVIII ст. Цілком слушно відомий учений-медієвіст П. Білоус зазначав, що це твір «не про Григорія Сковороду. Про когось іншого, кого він назвав Сковородою» [2, с. 2]. Саме тому новий роман В. Єшкілєва «Усі кути Трикутника», що має підзаголовок «Апокриф мандрів Григорія Сковороди», цілком уписується в такий жанровий різновид біографічного роману як квазібіографія. Такою ж своєрідною квазібіографією американського солдата є роман бельгійської письменниці Амелі Нотомб «Форма життя», написаний формі діалогу через листування електронною поштою письменниці й американського вояка, що ніби служить в Іраку.

Симулякризацією сповнений і перший роман українського письменника Олександра Ірванця «Рівне / Ровно (стіна)». Це помітно уже з прізвища, імені та імені по батькові головного героя – Шлойми Васильовича Ецірвана та його біографії. Якщо зробити невеличку перестановку літер у прізвищі героя, то вийде Ірванець. По батькові він Васильович, а Шлойма, як пояснював сам автор роману «Рівне / Ровно (стіна)», – «це ідішна форма імені Саша, Шура» [6, с. 6]. Письменник прагнув переконати читача, що його герой – це він сам, а факти життя і творчості нагадують біографію автора. Хоча все це розгортається на тлі абсолютно вигаданої ситуації, коли українське місто Рівне опинилося поділеним на дві частини Стіною, яка нагадувала ту берлінську, що відокремила в часи глобального протистояння двох діаметрально протилежних політичних систем тодішню столицю Німецької Демократичної Республіки від західного Берліна.

«Поступ глобалізаційних процесів останнього часу неухильно підштовхує до парадоксального висновку: глобальне зближення колишніх національних держав, поява нових транснаціональних і транскультурних діалогів та форм комунікації і навіть фактичне відкриття кордонів між країнами Європейського Союзу ще не означає, що країни стали ближче, а їхні культури утворили нову наднаціональну єдність» [8, с. 10]. Людина

в умовах глобалізації стає лише продуктом, «поскільки глобалізація більше не враховує окремих людей» [1, с. 341].

Потужний вплив глобалізації на документальну літературу останніх десятиліть позначився на її комерціалізації, стрімкому переміщенні в центр оповіді абсолютно іншого героя, часто аморального, цинічного, далекого від того вікторіанського типу, що домінував у попередні десятиліття, підмінивши його симулякрами, додавши еротики, що інколи тяжіє до порнографії, наповнивши нецензурною лексикою. Все це потребує подальшого ретельного осмислення літературознавцями й наполегливого вивчення. Водночас стає зрозумілим, що новітня українська документальна література в умовах поглиблених міжнародних контактів, може вижити (як і художня література в цілому), якщо вона буде сприяти розвитку національної ідентичності, культурному зміцненню власного народу, а Україна спроможеться посісти гідні позиції у світі, що швидкими темпами глобалізується. І ще один висновок, вивчення процесів глобалізації в літературі, зокрема й у документальній, веде, очевидно, до пошуків інших методологій дослідження, що об'єктивно можуть бути тільки міждисциплінарними. Той, хто буде займатися подібними студіями повинен добре розбиратися не лише в мистецтві слова, а й в економіці, фінансовій справі, історії, філософії, соціології, культурології, антропології тощо.

Бібліографічні посилання

1. Бегбедер Ф. 99 франков ї: роман / пер. с франц. И. Волевич. Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. 400 с.
2. Білоус П. Спроба похитнути канон. URL: http://litakcent.com/2012/03/01/.
3. Дзюба І. Глобалізація і майбутнє культури // Літературний ярмарок. URL: http: // lit-jarmarok.in.ua/index2.php?option=com_content&task=419&… 20.06.2012
4. Денисова Т. Школа американської компаративістики: генеза, історія, характеристика // Національні варіанти літературної компаративістики. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 81–140.
5. Доманська Є. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / пер. з польськ. та англ. В. Склокіна; наук. ред. В. Склокін, С. Троян. Київ: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
6. Ірванець О. Обабіч «Стіни» // Україна молода. 2001. 28 липня.
7. Кропивко І. Вплив наслідків глобалізації на літературний процес в Україні та Польщі // Літературний процес: методологія, імена, тенденції: зб. наук.

праць (філол. науки) / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка; редкол.: О. Є. Бондарева та ін. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. № 5. С. 100–104.
8. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація: монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2011. 192 с.
9. Rees Kees van. Field, Capital and Habitus: A Relational Approach to «Small» Literatures // Kleinheit als Spezifik. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universitat Oldenburg, 2012. S. 15–56.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Артем Галич

Доктор філологічних наук, доцент, фахівець у галузі теорії документалістики. До сфери наукових інтересів входить вивчення проблем теорії та історії документальної літератури, постмодернізму в українській та зарубіжній літературах. Серед основних теоретичних розвідок в галузі теорії літератури non fiction: монографія «Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації» (Старобільськ: Вид-во ДЗ «Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка», 2017. 449 с.); наукові статті «Деконцетрований портрет у щоденниках Олеся Гончара: особливості компонування» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 22 (281). С. 82–90), «Елементи словесного портрета в мемуарах Юрія Шевельова» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2012. № 3. С. 80–88), «Жест як складник портрета героя документального твору» (Вісник Запорізького національного університету. 2014. № 2. С. 51–57), «Колективний портрет як відображення певного соціуму в документальній літературі» (Вісник Запорізького національного університету. 2013. № 3. С. 27–31), «Короткий портрет у документальному тексті: акцент на відтворення зовнішності реальної особи» (Вісник Запорізького національного університету. 2015. № 2. С. 29–37), «Костюм як складова портретної характеристики в документальному тексті» (Вісник Черкаського університету. 2015. № 30 (363). С. 6–13), «Лаконічний портрет у мемуарному та біографічному текстах як складова ескізного опису зовнішності героя» (Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. 2015. Вип. 5. С. 5–15), «Поза як елемент портретної характеристики в документальному тексті» (Таїни художнього тексту: до проблеми поетики художнього тексту. 2015. Вип. 18. С. 85–93), «Портретні

пошуки у спогадах Юрія Шевельова» (Слово і час. 2013. № 7. С. 82–87), «Походка как визуальный элемент портретной характеристики в мемуарном тексте» (Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 10. Ч. II. С. 15–18), «Автопортрет з фотографії в мемуарних творах: Ґ. Ґрасс, Ю. Шевельов» (Ukrainische Wissenschaft im europäischen Kontext. Deutsch-Ukrainische Wissenschaftsbeziehungen: Sammelband. IX Band. München, 2016. S. 200–203), «Портрет в українському літературознавстві» (Язык. Литература. История. Культура. Проблемы изучения и преподавания. Ланьчжоу: Ланьчжоуский политехнический университет, 2016. С. 48–54).

Олександр Галич

Доктор філологічних наук, професор, фахівець у галузі теорії документалістики. До сфери наукових інтересів входить вивчення метажанрової природи документальної літератури, жанрової системи мемуарної та біографічної прози, дослідження глобалізаційних процесів у літературі non fiction, студії над квазідокументальними творами українських і зарубіжних авторів. Автор численних розвідок з теорії та історії документалістики, основними з-поміж яких є: монографії «Эволюция мемуарной прозы в украинской советской литературе» (Москва: ИНИОН АН СССР, 1991. 213 с.), «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» (Київ: КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. 217 с.), «Художня біографія: проблеми теорії та історії» (Рівне: РДПІ, 1999. 99 с., у співавторстві), «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, ґенеза, перспективи» (Луганськ: Знання, 2001. 246 с.), «У вимірах non fiction: щоденники українських письменників XX століття» (Луганськ: Знання, 2008. 200 с.), «Олесь Гончар у вимірах non fiction» (Луганськ: Книжковий світ, 2011. 260 с.), «Документальна література та глобалізаційні процеси у світі» (Луганськ: СПД Рєзников В. С., 2013. 264 с.), «Fiction і non fiction у літературі: проблеми теорії та історії» (Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 368 с.), «Щоденники Олеся Гончара в парадигмі соціальних комунікацій і літературознавства» (Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2013. 88 с., у співавторстві), «Глобалізація і квазідокументальна література» (Рівне: ЛНУ імені Тараса Шевченка; видавець О. Зень, 2015. 200 с.); наукові статті «О двух жанровых типах документально-биографической прозы» (Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1980. Вып. V. С. 117–124), «Коли герой – особа

реальна» (Радянське літературознавство. 1988. № 11. С. 12–17), «На маргінесах життя (огляд мемуаристики)» (Слово і час. 1999. № 10. С. 62–67), «Документальність – провідна жанрова риса літератури XXI століття» (Таїни художнього тексту. Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2003. Вип. 3. С. 9–15), «Термінологія сучасної документалістики» (Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. № 26. С. 47–49), «Изучение мемуаров в школе» (Res paedagogika. Волгоград. 2008. № 2. С. 108–116), «Щоденники в новітньому літературознавстві: стан вивчення проблеми» (Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2008. Вип. 54. С. 168–171), «"Я, Богдан" П. Загребельного як новий жанровий тип біографічного роману» (Таїни художнього тексту. Дніпропетровськ: Пороги, 2010. Вип. 10. С. 24–30), «Критерії розрізнення історичної та документально-біографічної прози» (Вісник Запорізького національного університету. 2010. № 2. С. 44–49), «Гончар і море: щоденникова рецепція» (Сучасний стан викладання української мови, літератури, історії та географії в Україні та діаспорі. Афіни–Еретрія: Товариство «Українсько-грецька думка», 2010. С. 64–71), «Гончар і ліс: щоденникова рецепція» (Wspolcyesne paradzgmaty w literaturoznawsywie, Jezykoznawstwie, translatoryce, pedagogice i kulturoznawstwie w kontekscie interdyscyplinarnum. Czestochowa. 2011. S. 243–249), «"Записки українського самашедшого" Ліни Костенко як імітація документального твору» (Слово і час. 2012. № 7. С. 105–111), «"Капелюх Сікорського" В. Даниленка: біографія, квазібіографія, художній роман?» (Слово і час. 2016. № 7. С. 12–21), «Художня трансгресія Леоніда Чернова-Малошийченка: мемуарний дискурс» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2017. № 9. С. 85–89).

Олена Даниліна

Кандидат філологічних наук, доцент, фахівець у галузі теорії автобіографічної літератури. До сфери наукових інтересів входить вивчення автобіографії як жанру і як метажанру, проблеми жанрології. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури non fiction: наукові статті «Автобіографізм прози Марії Матіос» (Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2011. Вип. 27. С. 72–76), «Автобіографія як метажанр сучасної української прози (на матеріалі тексту Артема Чеха "Цього ви не знайдете в Яндексі")» (Українознавчий альманах. 2012. Вип. 9. С. 242–245), «Позиція автора у "Лексиконі

інтимних міст" Юрія Андруховича» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 2 (261). Ч. І. С. 107–113), «Автор як домінантний критерій відбору фольклорних елементів у художній текст (на матеріалі "Музею покинутих секретів" Оксани Забужко)» (Література. Фольклор. Проблеми поетики. Вип. 39. Ч. 1. С. 47–52), «Книга Оксани Забужко "З мапи книг і людей": жанр чи метажанр?» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 22. С. 100–108), «Автобіографія як метажанр у творчості Оксани Забужко» (Вісник Запорізького національного університету. 2013. № 3. С. 52–59), «Ландшафтна автобіографія Тараса Прохаська» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2014. № 1 (284). Ч. 1. С. 124–134), «"Urban Landscape" of Modern Ukrainian Prose» (Language, Individual & Society. 2014. Vol. 8. P. 372–377. URL: http://www.scientific-publications.net/en/article/1000353/), «Постмодерна трансформація жанру бесіди на матеріалі текстів серії "Інший формат"» (Українознавчий альманах. 2014. Вип. 14. С. 207–212), «Образ минулого і сучасності в спогадах шістдесятників» ("Над берегами вічної ріки": темпоральний вимір літератури. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2015. С. 44–46), «Квазі-автобіографія як метажанр сучасної української літератури» (Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2015. Вип. 39. С. 75–81), «Memories by sixtiers as autobiographical metagenre» (Nowoczesnaedukacja: filozofia, innowacja, doświadczenie. Łódź: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Informatyki i Umiejętności, 2016. № 1 (5). P. 44–49), «Авторська колонка як метажанровий різновид документалістики» (Наукові записки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2016. Вип. 148. С. 28–34), «Концепція сучасної історії в метажанрових текстах (на матеріалі книги "Літопис самовидців")» (Вісник Запорізького національного університету. 2016. № 2. С. 66–72).

Дар'я Карачова

Кандидат філологічних наук, фахівець у галузі теорії вікторіанської біографії. До сфери наукових інтересів входить вивчення типологічних особливостей вікторіанської та неовікторіанської біографії. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури non fiction: наукові статті «Особливості художньої біографії вікторіанської епохи і біографії XX століття» (Вісник Луганського національного університету

імені Тараса Шевченка, 2011. № 3 (214). С. 122–126), «Розвиток віктоpіанської біографії» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 19 (230). С. 88–91), «Вивчення та популяризація жанру біографії» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2012. № 3 (238). С. 17–21), «Влияние глобализационных процессов в литературе на формирование основы для зарождения скандальной разновидности биографии» (Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2014. № 4 (94). С. 219–224), «Трансформація домінантних рис сучасної біографії України та світу» (Слов'янська культура та писемність: минуле і сучасність. Ужгород, 2012. С. 223–226), «Псевдобіографія Сковороди в історичному романі Василя Шевчука "Григорій Сковорода"» (Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність. Київ, 2013. С. 95–99).

Наталія Мажара

Фахівець у галузі теорії мемуаристики. До сфери наукових інтересів входить вивчення мемуаристики як метажанру та дифузії жанрів мемуарної літератури. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури non fiction: наукові статті «Пригодницький вимір мемуарів як метажанру (на матеріалі книги О. Фреймут "Де їсть і ~~з ким~~ спить Фреймут")» (Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа. 2016. С. 102–104), «Своєрідність реалізації функцій хронотопу в мемуарному тексті (на матеріалі "Записників" Антуана де Сент-Екзюпері)» (Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі. 2016. С. 141–143), «Дифузія жанрів як ознака генологічної моделі мемуаристики» (Молодий вчений. 2015. № 3 (1). С. 117–120), «Постать Тараса Шевченка у рецептивному вимірі літератури non-fiction (на матеріалі мемуарної дилогії Г. Костюка "Зустрічі і прощання"» (Мова. Свідомість. Концепт. 2014. Вип. 4. С. 44–49), «Вияв авторської візії у метажанровій системі мемуарів» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 4 (2). С. 14–20), «Просторово-часові виміри організації мемуарного твору в контексті метажанру» (Актуальні проблеми слов'янської філології. 2013), «Мемуари як засіб і результат культурної ідентифікації митця» (Наукові праці. 2012. Т. 200. С. 45–49), «Мемуари: моделювання авторської візії часу у вимірі історії» (Вісник Запорізького національного університету. 2012. № 3 С. 163–167), «Дефініція мемуарів як метажанру: пам'ять і суб'єктивність» (Наукові праці Кам'янець-Подільського

національного університету імені Івана Огієнка. 2011. № 27. С. 208–212), «“Київські неокласики”: спроба реконструкції українського письменства 20–30-х років ХХ століття у рецептивному вимірі мемуаристики» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 3 (214). С. 26–32), «Категорія пам’яті як домінанта авторського самопізнання себе в часі в “Споминах в біографії” Б. Бойчука» (Науковий вісник Миколаївського державного педагогічного університету імені В.О. Сухомлинського. 2011. Вип. 4.7. С. 59–62), «Акценти трактування мемуарів як провідної форми документалістики в українському літературознавстві» (Мова. Свідомість. Концепт. 2011. Вип. 1. С. 213–217), «Екзистенціальна парадигма метажанрової дефініції мемуарів» (Теоретична і дидактична філологія. 2011. С. 214–222), «Теорія метажанру в контексті літератури non fiction» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 19 (230). С. 65–69), «”На спогад про побачене”: нотатники Євгена Маланюка (1963–1968) в контексті метажанрової системи мемуаристики» (Філологічні студії. 2010. Вип. 1. С. 208–213), «Жанрова парадигма літературного портрета у вимірах художньо-документальної літератури» (Нові виміри сучасного світу. 2010. С. 137–139), «Специфіка реконструкції постаті Володимира Винниченка на сторінках дилогії Г. Костюка “Зустрічі і прощання”: рецепція крізь призму мемуаристики» (Наукові записки. 2010. Вип. 92. С. 143–151), «Інтерпретація мемуарів: жанр чи метажанр» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2010. № 4 (191). С. 184–188).

Олена Медоренко

Кандидат філологічних наук, доцент, фахівець у галузі теорії жанру автокоментаря. До сфери наукових інтересів входить українське та зарубіжне літературознавство (вплив структуралістів, постструктуралістів, представників генетичної критики та постмодернізму на жанрове становлення, розвиток та еволюцію квазітекстових конструкцій у центрі мемуарної літератури), дослідження проблем теорії та історії жанру автокоментаря від античності до сьогодення. Серед провідних теоретичних розвідок у галузі теорії літератури non fiction: монографія «Автокоментар в контексті літератури non-fiction: від маргінесів до жанру» (Луганськ: Ноулідж, 2013. 156 с.); наукові статті «Володимир Винниченко: щоденниковий автокоментар “в’язня Закутка”» (Вісник Луганського

національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 2008. № 19. С. 86–92), «Концепція часово-просторового автокоментаря до "Спогадів і роздумів на фінішній прямій" І. Дзюби» (Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 2009. № 3. Ч. 1. С. 44–50), «Вплив постмодернізму на розвиток мета(гіпер)текстових форм авторського коментаря» (Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 2009. № 19. С. 196–205), «Ретроспективна саморефлексія жанру автокоментаря в центрі мемуарного прототексту» (Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 2010. № 4. Ч. 1. С. 188–194), «Співвідношення аспектів документального та художнього в жанрі сучасного автокоментаря кінця XX – початку XXI століття (Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. 2010. № 5. С. 186–193), «Криза свідомості XX–XXI століть: смерть чи розквіт автокоментаря?» (Література. Фольклор. Проблеми поетики. Київ: Твім інтер, 2010. Вип. 29. Ч. 1. С. 533–544), «Жанр автокоментаря в щоденникових спогадах Олеся Гончара» (Феномен Олеся Гончара в духовному просторі українства. Полтава: АСМІ, 2008. С. 268–274), «Жанровая специфика автокомментария в художественной публицистике» (Журналістыка – 2008: стан, проблемы і перспектывы. Мінськ: БДУ, 2008. Вип. 10. С. 89–91), «Віртуальний простір жанру авторського коментаря періоду "fin de siècle"» (Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2010. № 1. Т. 23. С. 42–46).

Ольга Поліщук

Кандидат філологічних наук, фахівець у галузі теорії історичної альтернативістики. До сфери наукових інтересів входять: інтерпретаційні практики в літературознавстві, українська проза XX–XXI століть, історизм у сучасному художньому осмисленні. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури: наукові статті «Теоретико-литературные аспекты альтернативно-исторических произведений» (Веснік Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. 2017. Т. 7. № 3. С. 28–36), «Межа між здоровим глуздом і ненавистю до іншого в романі Т. Антиповича "Помирана"» (Наукові праці ЧНУ. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 67–72), «Еволюція альтернативної історії в художній літературі» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2017. № 9. С. 42–47), «Ризоматичний характер націєтворчої історії у творі Василя Кожелянка

“Конотоп”» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2016. № 7. С. 103–107), «Діалектика історичної випадковості та історичної закономірності в альтернативно-історичних творах» (Вісник Запорізького національного університету. 2016. № 2. С. 168–174), «Симулякризація як один з головних принципів сюжетотворення альтернативно-історичних сценаріїв» (Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 11. С. 194–200), «Симулякризація в альтісторичному творі В. Кожелянка “Дефіляда в Москві” як вияв глобалізаційних процесів у літературі» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2015. № 5. С. 29–32), «Класифікація альтісторичних творів у новітньому літературному процесі» (Молодий вчений. 2015. № 2 (17). Ч. V. С. 95–99), «Альтернативне моделювання історії в романі В. Кожелянка “Дефіляда в Москві”» (Проблеми сучасного літературознавства. 2014. Вип. 19. С. 284–292), «Ретроальтернативне моделювання історії в романі С. Анісімова “Варіант Біс”: причиново-наслідкові зв’язки» (Вісник Запорізького національного університету. 2014. № 2. С. 199–206).

Тетяна Черкашина

Доктор філологічних наук, доцент, фахівець у галузі теорії художньо-біографічного та мемуарно-автобіографічного письма. До сфери наукових інтересів входить вивчення наративних особливостей художньо-біографічної прози, генологічної системи мемуарно-автобіографічної прози, поетики художньо-біографічних та мемуарно-автобіографічних творів, дослідження проблем прозової саморепрезентації та автофікціональності. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури non fiction: монографії «Наративні виміри художньо-біографічної прози» (Луганськ: СПД Рєзніков В. С., 2009. 200 с.), «Мемуарно-автобіографічна проза XX століття: українська візія» (Харків: Факт, 2014. 380 с.); наукові статті «Особливості авторської присутності в текстах сучасної художньо-біографічної прози» (Слово і Час. 2005. № 10. С. 39–45), «Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2010. № 4. Ч. ІІ. С. 180–188), «Система документальної літератури: внутрішня організація» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 19 (230). С. 37–45), «Мемуари і автобіографія: компаративний вимір» (Кременецькі компаративні студії. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2013. Вип. 3. С. 176–184), «Мемуарна, автобіографічна,

мемуарно-автобіографічна проза: термінологічний аспект» (Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2014. № 1 (73). С. 210–214), «Художня біографія і біографічні мемуари: взаємонакладання дискурсів (на матеріалі художніх біографій французьких авторів)» (Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Кривий Ріг: КПІ ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2015. Вип. 6. С. 139–148), «Співвіднесення фактуального та фікціонального в жанрах автобіографічного письма» (Філологічні трактати. 2015. Т. 7. № 4. С. 167–174), «Циклізація малих жанрів як форма подачі мемуарно-автобіографічного матеріалу» (Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. № 6. С. 80–84), «Жанри прозової саморепрезентації» (Філологічний дискурс. Хмельницький: ХГПА, 2016. Вип. 3. С. 203–212), «Literary Biography: Narrative Features» (Accents and Paradoxes of Modern Philology. 2017. Vol. 1 (1). P. 5–13).

Анастасія Шевердіна

Кандидат філологічних наук, фахівець у галузі теорії художньо-біографічної прози. До сфери наукових інтересів входить вивчення генологічної системи української художньої біографії межі XX–XXI століть. Основні теоретичні розвідки в галузі теорії літератури non fiction: наукові статті «Литературный монтаж в романе-поиске Леонида Большакова “Быль о Тарасе”» (Вестник Оренбургского государственного университета. 2013. № 11 (160). С. 42–46), «Особливості використання позасюжетних елементів у художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Страсті за Миколаєм”» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2009. № 19 (182). С. 120–128), «Авторський коментар у романі-пошуку Леоніда Большакова “Бувальщина про Тараса”» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2011. № 3 (214). С. 179–185), «Образи-символи в художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Син волі”» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2012. № 3 (238). С. 136–142), «Роль особистості в історії у збірці художньо-біографічних повістей Вал. Шевчука “Під вічним небом”» (Вісник Запорізького національного університету. 2012. № 3. С. 344–351), «Концепція особистості українських митців у збірці біографічних есе Яреми Гояна “Присвята”» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 4 (263). С. 173–180),

«Біографічно-психологічні оповідання в українській літературі кінця XX століття» (Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. 2013. № 22 (281). С. 216–222), «Поліфонічність біографічного роману-пошуку Леоніда Большакова “Бувальщина про Тараса”» (Рідна мова. 2011. № 15. С. 20–23).

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА NON FICTION: теоретичний вимір

Монографія

Упорядник
д. філол. н., доц. *Т. Ю. Черкашина*

Науковий редактор
д. філол. н., проф. *О. А. Галич*

Колектив авторів
Артем Галич
Олександр Галич
Олена Даниліна
Дар'я Карачова
Наталія Мажара
Олена Медоренко
Ольга Поліщук
Тетяна Черкашина
Анастасія Шевердіна

Коректор
Б. О. Хільська

Художнє оформлення
та комп'ютерне верстування: *О. Мумінова*

Підписано до друку 14.06.2018 р.
Формат 60 х 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 15,81 ум. др. арк., 15,12 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1714

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua